Universitatea de Vest din Timișoara
Facultatea de Litere, Istorie și Teologie

Universitatea din Szeged
Facultatea de Litere

QUAESTIONES ROMANICAE

V

Lucrările Colocviului internațional
Comunicare și cultură în România europeană
ediția a V–a /24–25 iunie 2016

JATE Press
SZEGED UNIVERSITY PRESS

UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIŞOARA
FACULTATEA DE LITERE, ISTORIE ŞI TEOLOGIE

UNIVERSITATEA DIN SZEGED
FACULTATEA DE LITERE

QVAESTIONES ROMANICAE

Nr. V

Lucrările Colocviului internaţional
Comunicare şi cultură în România europeană
(ediţia a V-a / 24-25 iunie 2016)

Papers of the International Colloquium
Communication and Culture in Romance Europe
(Fifth Edition / 24-25 of June 2016)

ISSN – 2457 8436
ISSN-L - 2457 8436

- „Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado Szeged

- Editura Universității de Vest din Timișoara

2017

Comitet onorific / Honorary Committee:

Florica Bechet (Universitatea din Bucureşti)
Doina Benea (Universitatea de Vest din Timişoara)
Jenny Brumme (Universitatea din Barcelona)
Accad. DHC **Riccardo Campa** (Istituto Italo-Latino Americano, Roma)
Sanda Cordoş (Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca)
Ioana Costa (Universitatea din Bucureşti)
Acad. **José Manuel González Calvo** (Universitatea din Extremadura, Cáceres)
Acad. DHC **Michael Metzeltin** (Universitatea din Viena)
Ileana Oancea (Universitatea de Vest din Timişoara)
Adriano Papo (Universitatea din Udine)
Lăcrămioara Petrescu (Universitatea *Alexandru Ioan Cuza*, Iaşi)

Comitet ştiinţific / Scientific Committee:

Florica Bechet	floribecus@yahoo.com	(Universitatea din Bucureşti) - limba şi literatura latină
Mirela Borchin	mirelaborchin@yahoo.com	(Universitatea de Vest din Timişoara) - limba şi literatura română
Norberto Cacciaglia	norberto.cacciaglia@unistrapg.it	(Università per Stranieri, Perugia) - limba şi literatura italiană
Monica Fekete	monicfekete@yahoo.it	(Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca) - limba şi literatura italiană
Katarzyna Gadomska	kagadomska@gmail.com	(Universitatea "Silezia" din Katowice) – limba și literatura franceză
Elena Ghiță		(Universitatea de Vest din Timișoara) - limba și literatura franceză
Coman Lupu	comanlupu@yahoo.es	(Universitatea din Bucureşti) - limba spaniolă
Elena Pîrvu	pival@clicknet.ro	(Universitatea din Craiova) - limba şi literatura italiană
Liana Pop	liananegrutiu@yahoo.fr	(Universitatea *Babeş-Bolyai*, Cluj-Napoca) - limba şi literatura franceză
Eleonora Ringler-Pascu	eleonora.ringlerpascu@gmx.de	(Universitatea de Vest din Timișoara) - teatru și muzică
Maria Țenchea	mtenchea@yahoo.com	(Universitatea de Vest din Timișoara) - limba și literature franceză
Oana Sălișteanu	salioana@yahoo.com	(Universitatea din Bucureşti) - limba şi literatura italiană
Nathalie Solomon	solomon@univ-perp.fr	(Universitatea "Via Domitia" Perpignan) – limba și literatura franceză
Estelle Variot	estelle_variot@hotmail.com	(Aix-Marseille Université (AMU), CAER – limba și literatura franceză

Coordonator / Coordinator:

Valy Ceia valy.ceia@e-uvt.ro

Comitet editorial / Editorial Board:

Mirela Boncea	bonceamirela@yahoo.it
Emina Căpălnăşan	astarteea@yahoo.com
Raluca Ciortea	dra.ralucaciortea@gmail.com
Ramona Maliţa	maliţa_ramona@yahoo.fr
Silvia Madincea-Pașcu	silvia_madincea76@yahoo.com
Mariana Pitar	pitarmariana@yahoo.fr
Simona Regep	simonaregep@yahoo.com
Dumitru Tucan	btucan@gmail.com
Bogdan Țâra	tarabogdan@yahoo.fr
Luminiţa Vleja	lumivleja@yahoo.com

Secretariat de redacție / Editorial Assistants:

Daniel Haiduc danielhaiduc@zonagri.ro
Călin Timoc calintimoc@gmail.com

Responsabilitatea privind conţinutul ştiinţific al materialelor revine în întregime autorilor.

Orice corespondenţă se va adresa / Please send mail to:

Universitatea de Vest din Timişoara, Bd. Vasile Pârvan nr. 4, RO – 300223,
Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie,
CENTRUL DE STUDII ROMANICE DIN TIMIȘOARA, sala 410

Info: http://litere.uvt.ro/conferinta/
Mail: ciccre@gmail.com

Cuprins * Content

Cuvânt-înainte (Comitetul editorial) * Foreword (Editorial Board) 8
Bun venit la CICCRE ! * Welcome to CICCRE ! (Valy Ceia) 9
Palabra de apertura * Opening Word (José Miguel Viñals Ariño) 11

***Comunicări în plen* * Plenary Session 13**

Laura MESINA, Arheologia imaginarului romano-bizantin * (The Archaeology of the Roman-Byzantine Imaginary) 14
Adriano PAPO, Gizella NEMETH, Il mito di Eugenio di Savoia e la presa di Timişoara * (The Myth of Prince Eugene of Savoy and the Conquest of Timişoara) 38
Alexandru GAFTON, Știința colaborativă * (Collaborating in Science) 56
Giovanni CAPECCHI, I fronti della scrittura: la Grande Guerra nella letteratura europea * (The Fronts of Writing: The Great War in European Literature) 64

***Limba şi literatura latină* * Latin Language and Literature 79**

Ilona BĂDESCU, Cuvinte din fondul latin în graiurile oltenești * (Words from the Latin that are found into the Oltenian area) 80
Florica BECHET, De la Lucian la Marco Polo și *Orașele invizibile* * (From Lucian to Marco Polo and The Invisible Cities) 86
Adina CRĂCIUNESCU, Imaginarul poetic al coborârii în Infern. O privire diacronică * (The Poetical Imaginary of the Descent into Hell. A Diachronic Perspective) 98
Ioana-Rucsandra DASCĂLU, Identitate și dublură în comedia romană * (Identity and Double in the Roman Comedy) 120
Ilona DUȚĂ, Reprimare şi etalare în construcţia identităţii culturale latine * (Repression and Exposure in the Latin Cultural Identity Construction) 127
Roxana Maria FĂNUȚ, Propagarea valorilor romane imperiale prin discursul anchisian. Vergilius și imaginea Romei imperiale * (The Propagation of the Imperial Roman Values Trough the Anchissian Speech. Virgil and the Image of Imperial Rome) 143
Gabriela RADU, Rituri funerare la romani. *Eneida* * (Funeral Rites in Ancient Rome. Aeneid) 151
Mădălina STRECHIE, Imaginea lui Caesar la Sallustius * (Caesar's Image in Sallustius' Work) 160
Maria SUBI, Spațiul celest în creaţia vergiliană * (The Celestial Space in the Virgilian Creation) 167

***Limba şi literatura română* * Romanian Language and Literature 179**

Florina-Maria BĂCILĂ, Semnificații ale substantivului dor în volumul Cântarea Cântărilor mele, de Traian Dorz * (Meanings of the noun dor in the volume Cântarea Cântărilor mele, by Traian Dorz) 180

Raluca BEMBE, Adolescenți în literatura română. Aspecte literare și istorice * (Adolescents in Romanian literature. Literary and historical features) 195

Emina CĂPĂLNĂȘAN, Raluca POPESCU, Dificultăți privind acordul adjectivelor cromatice compuse în limba română * (On the Difficulties Regarding the Agreement of the Romanian Chromatic Compound Adjectives) 200

Simona CONSTANTINOVICI, Limbajul comentariului sportiv. Pattern și creativitate * (The Language of Sports Commentary. Pattern and Creativity) 229

Anamaria FILIMON-BENEA, Jucători vechi şi noi pe piaţa televiziunii online (1998 - 2010) * (Online TV market: old and new players (1998-2010)) 240

Alina-Iuliana POPESCU, Călătorie în oniric. Atmosfera gotică din volumul *Inima reginei* (1971) al Ilenei Mălăncioiu * (Oneiric trip. The Gothic atmosphere from the volume The Queen's Heart (1971), by Ileana Mălăncioiu) 254

Călin Florin Alexandru POPEȚ, Limba română și limbile slave. Influențe reciproce – Cazul particular al graiului carașovean * (Romanian and Slavic languages. Mutual influences – The particular case of the carașovean idiom) 260

Roxana ROGOBETE, *Otium*, literatură și identitate * (Otium, Literature and Identity) 274

Sorina ȘERBĂNESCU, Quelques hypostases littéraires roumaines du mythe de Don Juan * (Some Romanian literary hypostasis of the myth of Don Juan) 284

Cristina Raluca SICOE, Specificul lexico-semantic al împrumuturilor sârbești din subdialectul bănățean * (Lexical-semantic specificity of the Serbian loans in Banat subdialects) 307

George Bogdan ȚÂRA, Termeni arhaici și dialectali, moșteniți din latină, în scrierile primilor filologi români * (Archaic and dialectal terms inherited from Latin and present in written texts of the first Romanian philologists) 323

Anca URSA, Metode, strategii și reprezentări identitare în învățarea limbii române de către studenții francezi din România * (Methods, strategies and representations of identity in learning Romanian by French students in Romania) 335

Maria VÂTCĂ, Obiceiuri la naştere în Valea Almăjului, jud. Caraş-Severin * (Birth customs in Almăj Valley, Caraş-Severin County) 346

Ioana VID, Strategii creative. Publicitatea la parfumuri * (Creative Strategies. Advertising Fragrances) 351

***Lingua e letteratura italiana* * Italian Language and Literature 357**

Aleksandra BLATEŠIĆ, Tamara STANIĆ, Gli etnonimi "francese" e "italiano" nella fraseologia italiana * (Ethnonyms "French" and "Italian" in phraseology of Italian language) 358

Daniela BOMBARA, L'immaginazione come strumento ermeneutico in alcune prose leopardiane * (Imagination as a Cognitive Tool in some of Leopardi's works) 369

Remo CASTELLINI, *Un anno sull'Altipiano* nella versione in lingua spagnola del 1937 * (Un anno sull'Altipianoby Emilio Lussu, the Spanish Translation and its Argentinean Edition) 388

Geoge Dan ISTRATE, La terminologia delle arti visive. Con particolare riferimento alla scultura * (Visual Arts Terminology. With particular reference to sculpture) 404

Sara MURGIA, Immaginario fantascientifico tra satira e malinconia, pessimismo e idealismo cosmico nella commedia *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano * (Science-Fiction between Satire and Melancholy, Pessimism and Cosmic Idealism in A Martian in Rome by Ennio Flaiano) 417

Silvia MADINCEA PAȘCU, L'immagine della donna nei proverbi italiani e romeni * (The Image of Woman in Italian and English Proverbs) 428

Alessandro ROSSELLI, L'occupazione italiana della Grecia (1941-1943) in due opere narrative italiane degli anni '50: *Sagapò* (1953) di Renzo Biasion e *Le soldatesse* (1956) di Ugo Pirro * (The Italian Occupation of Greece (1941-1943) in Two Italian Narrative Works of the Fifties: S'agapò (1953) by Renzo Biasion and Le soldatesse (1956) by Ugo Pirro) 439

Oana SĂLIȘTEANU, Lavoro, arti e mestieri nei proverbi italiani e romeni * (Work, Crafts and Professions Commented in Italian and Romanian Proverbs) 449

***Langue et littérature françaises* * French Language and Literature 461**

Ioana MARCU, Évolution de l'écriture chez Faïza Guène. Du «roman d'une adolescente pour des adolescents» au «roman de l'âge adulte» * (Evolution of writing in Faïza Guène. From "a teenager's novel for teenagers" to the "novel of adulthood") 462

Luciana PENTELIUC-COTOȘMAN, (In-/con-)fluences imaginaires dans l'espace de la littérature et de l'art. Réflexions sur le pouvoir communicatif des images *élémentaires* et des figures-archétypes * (Imaginary (In-/Con-)fluences in the Space of Literature and Art. Reflections on the communicative power of the elementary images and archetypal figures) 481

Mariana PITAR, L'image du corps humain dans le vocabulaire du vin. Analyse contrastive français-roumain * (Body Image as Reflected by Wine Vocabulary) 502

Martin PLEŠKO, Jan HOLEŠ, Féminisation des textes institutionnels au Maroc * (Feminisation of Institutional Texts in Morocco) 515

Mirela-Cristina POP, Représentations métaphoriques du concept de croissance économique en français et en roumain: pistes pour la traduction * (Metaphorical representations of the concept of economic growth in French and Romanian: paths of translation) 526

Iuliana-Alexandra ȘTEFAN, Îles et îliens dans *Le Chercheur d'or* et *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio * (Islands and Islanders in The Prospector and Revolutions of J.-M.G. Le Clézio) 538

Teodora TEODORESCU, L'image du destin raté chez Guy de Maupassant et Thomas Hardy * (The Image of Missed Destiny in the Works of Guy de Maupassant and Thomas Hardy) 553

***Lengua y Literatura Española* * Spanish Language and Literature 561**

Ilinca ILIAN, Ricardo Piglia: una lección de lectura * (Ricardo Piglia: a lesson of reading) 562

Patricia LUCAS, *Don Quijote* y el teatro dentro de la novela * (Don Quixote and the theater inside the novel) 571

Sanda-Valeria MORARU, Elementos de cultura y civilización hispánica en los manuales de enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera * (Aspects of Hispanic Culture and Civilization present in the manuals of teaching and learning Spanish as a foreign language) 579

Lavinia SIMILARU, *Don Quijote* o La imaginación más generosa del mundo * (*Don Quixote* or The most generous imagination of the world) 594

Luminiţa VLEJA, Raluca Arianna VÎLCEANU, La cultura que aporta el alumno: una experiencia sociocultural y lingüística relevante en el análisis de la enseñanza-aprendizaje de ELE * (The culture the student provides: a relevant sociocultural and linguistic experience in the analysis of the teaching and learning ELE) 603

***Teatru* * Theatre 615**

Eleonora RINGLER-PASCU, Aventura traducerii unui text literar: *Immanuel Kant* de Thomas Bernhard * (The Adventure of Translating a Literary Text: *Immanuel Kant* by Thomas Bernhard) 616

Simona VINTILĂ, Traducerea la cască sau supratitrarea - două metode eficiente de creștere a vizibilității teatrelor aparținând minorităților * (The Simultaneous Translation or Subtitling – Two Efficient Methods of Increasing the Visibility of the Minorities' Theatres) 624

***Istorie* * History 635**

Florina CIURE, La conquista asburgica di Timişoara (1716) nelle fonti veneziane coeve * (The Habsburg conquest of Timişoara (1716) in contemporary Venetian sources) 636

Sergiu-Gabriel ENACHE, Reprezentări ale femeii romane în *Analele* lui Tacitus * (Women representations in Tacitus Annals) 660

Daniel HAIDUC, Arta paleocreştină: continuitate şi abstractizare * (Paleochristian Art: Continuity and Abstractization) 672

Laurenţiu NISTORESCU, Instituții protostatale daco-române din epoca migrațiilor (II). Ducatul „Irtim" * (Daco-Romanian Protostatal Institutions in the Migration Period (II). The "Irtim" dukedom) 680

Radu PĂIUȘAN, Aspecte din activitatea Uniunii Patrioţilor în sud-vestul României în anul 1944 * (Aspects of the activity of the Union of Patriots in southwestern Romania in 1944) 687

Mihaela VLĂSCEANU, Consideraţii cu privire la reprezentarea unor concepte abstracte în sculptura barocă din Banat * (Considerations on the representation of abstract concepts in the Baroque sculpture from Banat) 704

***Recenzii* * Reviews 711**

Imaginaire honorifique. Hommage à Maryvonne Perrot. Textes réunis par Teodor Dima et Horia Costin Chiriac, Editions Terra Nostra, Iași, 2015 (Elena GHIȚĂ) 712

Impressions de lecture d'un petit pays automnal: Liliana Cora Foșalău, *Poeme de vreme și vin. Le Vin. Le Temps*, Iași, Junimea, 2015 (Ramona MALIȚA) 713

Roxana-Ema Dreve, J.M.G. *Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, 2014 (Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN) 717

Din nou despre „Pontem romanitatis servemus!" sau despre dorinţa de a crea o punte culturală romanică între limbi şi discipline: *Questiones Romanicae IV*, *Lucrările Colocviului Internaţional Comunicare şi cultură în Romània europeană,* ediţia a IV-a, 2-3 octombrie 2015, JatePress, Szeged, Editura Universităţii de Vest din Timişoara, 2016 (Luminiţa VLEJA) 720

Cuvânt-înainte

Ediţia a V-a a Colocviului Internaţional „Comunicare şi Cultură în România Europeană”, desfășurată la Universitatea de Vest din Timișoara în perioada 24-25 iunie 2016 și dedicată imaginarului, a reunit o mare diversitate de specialişti și de cadre didactice universitare preocupate de definirea și metamorfozele conceptului.

Imaginarul lingvistic al României, conceput ca raportare a vorbitorilor la propria limbă, este profund marcat de imaginarul cultural al teritoriilor, popoarelor şi culturilor pe care istoria le-a destinat să formeze România şi romanitatea. Semnele diversităţii (indicii identitare, regionale, sociale etc.) reflectă atât permanenţele culturale şi ideologice pe care fiecare limbă romanică le-a dobândit sau şi le-a creat de-a lungul istoriei pentru a forma împreună spaţii lingvistice de mare anvergură din punct de vedere cultural, politic, internaţional şi naţional, cât şi relaţia subtilă dintre factorii interni şi cei externi ai schimbării.

Astfel, ediția a V-a a colocviului a urmărit reflectările cu privire la problematica imaginarului lingvistic şi cultural al României: rezultatele contactului dintre limbi și culturi în plan romanic, constituirea diferitelor noţiuni şi terminologii caracteristice, concordanţa dintre limbă şi diverse paradigme socioculturale, cauzalităţi interne (lingvistice) și externe (comunicaţionale, situaţionale, sociopsihologice), evaluarea fenomenelor lingvistice şi literare, cu o atenţie specială asupra zonelor de convergenţă.

Pornind de la modelele teoretice elaborate de către diverşi cercetători cu privire la imaginarul cultural şi lingvistic şi raportându-se la abordările şi aplicabilitatea deschisă a acestor concepte, colocviul a deschis un câmp de investigaţie fructuos pentru secţiunile tradiţionale: limbile și literaturile latină, română, italiană, franceză, spaniolă, istorie, teatru și muzică. Volumul de față reunește cele patru conferințe plenare susținute și o mare parte a lucrărilor prezentate în cele opt secțiuni ale manifestării.

Comitetul editorial

Stimate domnule Prorector, Distinsă Doamnă Decan,
Excelența Voastră Domnule Consul,
Excelența Voastră Domnule Director al Institutului Francez,
Distinsă Doamnă Director, Stimate Domnule Director
onorați invitați, distins auditoriu,

Îmi face o deosebită bucurie ca în anul tutelat de sărbătorirea a 60 de ani de la înființarea facultății noastre, azi Facultatea de Litere, Istorie și Teologie, să vă urez bun venit la cea de-a V-a ediție a manifestării consacrate *Românieі* actuale. Dar o întâlnire aniversară nu înseamnă doar o actualizare a trecutului, ci aceasta presupune, deopotrivă, așa cum ne îndeamnă Raymond Bloch, „A privi spre viitor și a nu zăbovi cu încăpățânare într-o admirație convențională a trecutului". Iată de ce tematica acestei ediții izbutește să ne întoarcă privirile deopotrivă către trecut și către viitor. Este unul dintre motivele pentru care tematica aleasă pentru această ediție a Colocviului Internațional „Comunicare și cultură în Romania europeană" este *Imaginarul cultural și lingvistic*.

Imaginarul, în cea mai largă accepție a sa, are forța să ne extragă dintre chingile materialității și să ne înalțe în sfera care dă sens și valoare vieții noastre. Eludând aici chestiunea complexă a chiar definirii zonei circumscrise imaginarului, analizată exemplar de către Jean-Jacques Wunenburger – și ce va fi, cu siguranță, dezbătută în secțiunile colocviului nostru –, dați-mi voie să invoc un alt mare gânditor al vremii noastre, Edgar Morin, care afirmă că, înainte de a se cuceri prin fapte, lumea se cucerește prin vise. Spun adesea: ceea ce lumii în care se va fi ivit povestea lui Icar îi va fi părut o utopie de cea mai curată factură devine realitate comună a zilelor noastre, *mutatis mutandis*. A recunoaște cea mai curată realitate în țesătura densă a irealității – aceasta este chestiunea nodală a vieții noastre, o afirmă, în sec. al XVI-lea și Oxenstierne.

Și fiindcă (aproape) toate pe lume sunt glose la ce s-a mai spus (ne amintim Eclesiastul) să îi las să ne convingă de acest paradoxal adevăr pe cei demni de încredere, marii scriitori-gânditori. Extrag, aproape la întâmplare, din *Micul prinț* al lui Antoine de Saint-Exupery: „si vous leur dites : « La preuve que le petit prince a existé c'est qu'il était ravissant, qu'il riait, et qu'il voulait un mouton. Quand on veut un mouton, c'est la preuve qu'on existe », elles hausseront les épaules et vous traiteront d'enfant ! Mais si vous leur dites : « La planète d'où il venait est l'astéroïde B 612 » alors elles seront convaincues, et elles vous laisseront tranquille avec leurs questions. Elles sont comme ça. Il ne faut pas leur en vouloir. Les enfants doivent être très indulgents envers les grandes personnes. Mais, *bien sûr, nous qui comprenons la vie*, nous nous moquons bien des numéros !" – „Dovada că micul prinț a existat este că era fermecător, că râdea și că voia o oaie. Când vrei o oaie, asta e dovada că exiști", ei vor da din umeri și te vor trata ca pe un copil! Dar dacă le spui: „Planeta de unde venea este asteroidul B 612", atunci ei vor fi mulțumiți și îți vor da pace cu întrebările lor. Așa

sunt ei făcuți. Nu trebuie să te superi pe ei. Copiii trebuie să fie foarte răbdători cu oamenii mari. Dar, firește, noi cei care înțelegem viața, noi nu ne prea sinchisim de numere!"

Dacă mă întorc către spațiul cultural spaniol, atunci lăsându-l acum doar conștiințelor noastre pe marele visător al celei mai înalte și frumoase realități, Don Quijote, voi alege să ne vorbească un alt mare spirit al Spaniei, Miguel de Unamuno, de la a cărui moarte comemorăm în acest an 80 de ani. Într-o delicată, dar tensionată nuvelă-roman, *Negura,* exclamă cu disperarea cu care și-a dus întreaga existență: „E o nenorocire că trebuie să te slujești de lucruri, gândi Augusto; că trebuie să le utilizezi. Întrebuințarea strică și chiar distruge orice frumusețe. Funcțiunea cea mai nobilă a obiectlor e să fie contemplate!" «Es una desgracia esto de tener que servirse uno de las cosas – pensó Augusto –; tener que usarlas, el use estropea y hasta destruye toda belleza. La función más noble de los objetos es la de ser contemplados."

În fond, tematica acestei ediții, imaginarul, se constituie într-o istorie a ființei, care își păstrează nealterată sacralitatea funciară. Un alt mare comemorat al umanității, înainte de a fi al României, și l-am numit pe Mircea Eliade, afirmă în răvășitorul eseu la *Cezara* eminesciană, *Insula lui Eutanasius*: „cei doi tineri izbutesc să trăiască adamic pentru că au renunțat la orice formă omenească [....], au depășit condiția umană pătrunzând într-o zonă *sacră*, adică reală, spre deosebire de spațiul înconjurător, „profan", măcinat de veșnica devenire și surpat de iluzii, dureri și zădărnicii...". Sunt, într-unul ori mai multe feluri, *Întâmplări(le) din irealitatea imediată* pe care cu acuitate ni le dezvăluie și Max Blecher.

Giuseppe Ungaretti, cel care ne oferă o perspectivă dinamică, răscolitoare asupra relației dintre realul palpabil și realitatea vie, ne îndeamnă în poemul *Agonia*: „Morire come le allodole assetate/ sul miraggio/ Ma non vivere di lamento/ come un cardellino accecato" – „Să mori aidoma ciocârliilor însetate/ deasupra mirajului/ Dar să nu trăiești spre-a te lamenta/ aidoma sticletului orb."

În spiritul acestor vise treze, ca să-l parafrazez pe Eliade, mă întorc acum spre cel care a configurat în dimensiunile sale de rezistență imaginarul. *Visibile miraculum ad illuminationem vocat./.../ credens visilibus ad intelligenda invisibilia transitum facit.* „Miracolul vizibil cheamă la iluminare./.../ crezând vizibilelor face trecerea la înțelegerea invizibilelor." Sub spirit augustinian, căci despre Augustin este vorba, mă întorc spre cei care ne onorează cu prezența, spre a ne adresa cuvântul lor de salut.

Prodecan al Facultății de Litere, Istorie și Teologie
Conf. univ. dr. ***Valy Ceia***

El Coloquio Internacional Comunicación y Cultura en la Romània Europea CICCRE Vª edición

Universidad de Oeste de Timişoara (Rumanía), 24-25 de junio de 2016

Estimado Rector de la Universidad de Vest de Timisoara, estimada decana de la Facultad de Letras, estimados profesores, estimados estudiantes, señoras y señores:

Es la segunda vez, en poco más de un año, que tengo el honor de participar en la apertura de un coloquio internacional organizado por la Facultad de Letras de la Universidad de Vest de Timisoara. Les felicito por tan alto grado de actividad. El título del presente, "Imaginario cultural y lingüístico", aventura dos días de debates de alto valor intelectual.

Las universidades europeas deben ser un generador de debate e ideas en un contexto donde las relaciones entre instituciones de los distintos miembros de la Unión ya no deberían llamarse internacionales. La internacionalidad está para fuera de Europa; nosotros somos – o deberíamos ser - parte de una misma nación, la europea, rica en su diversidad y fuerte en su unidad ante el resto del mundo.

Es evidente que, sea cual sea el futuro que forjemos, nuestro día a día y nuestras relaciones vendrán marcadas por la herencia de imaginarios culturales de los distintos pueblos de Europa. Cómo es un español, un rumano, un francés, un italiano…. Es posible que tengamos un adjetivo rápido para cada uno de ellos, si bien la realidad no acepta simplificaciones y las excepciones son tantas que la regla dura menos que "un caramelo en la puerta de un colegio".

He querido aprovechar el honor de dirigirme a ustedes para presentarles rápidamente mi querida España y los imaginarios que nos hemos creado sobre nosotros mismos. Es la simplificación de una simplificación, pero espero que les permita ver, por analogía con Rumanía u otros países, que en todas partes cuecen habas, o como se dice en italiano, *tutto il mondo è paese.*

Les deseo mucho éxito en estas jornadas, les felicito de nuevo y espero tener la posibilidad de volver próximamente.

Discursul D-lui José Miguel Viñals Ariño,
Consul onorific al Spaniei la Timişoara

Comunicări în plen

Plenary Sessions

Laura MESINA
(Universitatea din București)

Arheologia imaginarului romano-bizantin[1]

Abstract: (The Archaeology of the Roman-Byzantine Imaginary) The Byzantine imaginary coalesces around the glorified imperial power (a Roman heritage); but, since the emperor is "delegated" by God to rule the community of believers, he also has the duty to control the dissemination of the sacred image within the boundaries of the empire (a Christian addition). The collective imaginary is at the same time a mirror and a means of this divine "ministry," blending faith and imperial ideology in a single construction to be preserved in the memory of the Christian community. This construction, nevertheless, has a still deeper source, which is the understanding of politics in classical Athenian antiquity. This interpretation at the core of the Greek Byzance, combined with the political organization of the Roman Empire and the Christian discourse, will bring forth the imperial theocracy and a specific iconography. Neither iconoclasm, nor hesychasm (two currents of thought attached, albeit in different manners, to the Platonic tradition) will therefore be able to diminish the role of the image in the relationship between the believer and the sacred power. The present research is an investigation of the deep-seated roots of Byzantine imaginary. This archaeological approach took into account the funeral rites in the ancient Greek and Roman world in relation to the semantics of image, on the one hand, and the realist or symbolic representations of power, on the other. From this vantage point, the collective imaginary becomes a process of memorization of divine glory or the glorification of its institutions, the community and its creative spirit.

Keywords: imaginary, Rome, *funus imaginarium*, Byzance, sacred image

Rezumat: Imaginarul bizantin se formează în jurul puterii glorificate a împăratului (moştenire romană); pentru că acesta este „delegat" de divinitate să guverneze lumea credincioşilor, are şi datoria să gestioneze prezenţa imaginii sacre în întreg imperiul (adaos creştin). Imaginarul colectiv este oglinda şi suportul puterii instituţionale pentru îndeplinirea acestui „ministeriat" divin. Mai mult decât credinţa sau ideologia glorificatoare a puterii, el le reinventează pe amândouă, pentru a fi memorate laolaltă de comunitatea creştină. Îl hrăneşte însă o rădăcină şi mai adâncă: interpretarea dată politicului de antichitatea clasică ateniană. Atunci când ea întâlneşte în Bizanţul elin forma politică a imperiului roman şi discursul creştin, dă naştere teocraţiei basileice şi unei iconografii specifice. Nici iconoclasmul şi nici isihasmul (două mişcări de idei din primul mileniu creştin ce amintesc în mod diferit de gândirea platoniciană) nu vor reuşi să diminueze rolul imaginii în relaţia dintre individul credincios şi puterea sacră. În căutarea rădăcinilor imaginarului bizantin se află şi această cercetare. Arheologia sa ne-a dus către ritualul funerar din lumea greco-romană, corelativ cu semantismul imaginii, pe de-o parte, şi cu reprezentările realiste sau simbolice ale puterii, pe de alta. Imaginarul colectiv devine procesul de memorare a gloriei divine sau a celei câştigate de instituţiile sale, de comunitatea însăşi sau de spiritul ei creator.

Cuvinte-cheie: imaginar, Roma, *funus imaginarium*, Bizanț, imagine sacră

[1] Dat fiind că am prezentat lucrarea de față în cadrul unei conferințe-invitate bazate pe volumele de autor pe care le-am dedicat subiectului colocviului, utilizez aici, în mod inevitabil, parte din informații și argumentări, în special din *Uitarea Romei. Studii de arheologie a imaginarului* (2013).

„Imaginar" – o problemă încă actuală de definire a termenului

Lucrările moderne și contemporane dedicate istoriei și teoriei imaginarului, în câmpul științelor umaniste și al artelor, dacă sunt evaluate în ordinea apariţiei lor, relevă schimbări semnificative de viziune asupra noţiunii şi a instrumentarului de analiză și de interpretare. Noțiune surprinzătoare, inconstantă, polemică, așa cum vom vedea că au fost și evoluția ei semantică, și de/valorizarea sa conceptuală. În bibliografii, se remarcă ușor masiva prezența franceză, de la critica raționalistă a lui René Descartes la pleiadele de autori inspirate de gândirea lui Michel Foucault. Fie că ne referim la manifestările funcţiei imaginative la nivel colectiv, de grup sau individual, și de orice tip ar fi, fie la instituții și la formele și reprezentările pe care puterea le-a cunoscut de-a lungul timpului, Franța a fost interesată de subiect și mereu interesantă în luările sale de poziție, în plan teoretic și interpretativ.

În lumea contemporană, termenul se regăsește în toate domeniile de cercetare, nu doar artistice sau umaniste, nu doar în sociologie (Michel Maffesoli) și psihologie (James Hillman), ci și în fizică (Gerald Holton), matematică (René Thom), fizica cuantică (David Bohm), astrofizică (Hubert Reeves), biologie (François Jacob) și în numeroase alte câmpuri științifice. Înregistrează însă termenul „imaginar", în știința contemporană, o dispersie semantică periculoasă, indeterminată sau, dimpotrivă, o multiplicare, o depliere și o nuanțare firească a sensului? Vorbim despre o ubicuitate binevenită sau despre o ambiguitate care joacă împotriva conceptului?

După atacul iconoclast din secolul al XVII-lea declanșat de René Descartes prin *Meditationes de prima philosophia in qua dei existentia et animæ immortalitas demonstratur* (1641), în modernitate recuperarea sa teoretică este deplină, prin noile contextualizări în psihanaliză, la Sigmund Freud și Jacques Lacan, în studiile de psihologie colectivă, la Carl Gustav Jung, în istoria și hermeneutica religiilor, la Mircea Eliade, în arhetipologie, la Gilbert Durand. Astăzi, am spune, vorbim mai curând de circulația complet liberă a conceptului *științific*, atât în cercetare, cât și în discursul cotidian, chiar dacă, uneori, este folosit cu sensuri surprinzătoare. În fond, e un termen cuprinzător, un cuvânt-valiză, care poate înmagazina nenumărate fenomene, forme și expresii ale spiritului imaginativ.

Câteva din cele mai importante interpretări moderne care i-au fost acordate, explicit sau implicit, au fost prezentate într-o lucrare colectivă (realizată în 1998 sub coordonarea latinistului Joël Thomas) despre funcţiile şi formele istorice ale imaginarului, dar și despre concepte și metodologii particulare; toate acestea în viziunea unor „re/formatori" din secolul al XX-lea (alături de cei enumerați anterior, apar în listă și Gaston Bachelard, Edgar Morin, dar şi Hans Georg Gadamer, Paul Ricœur, Georg Simmel). Prin forța lucrurilor, volumul reușește să reflecte doar parțial amplitudinea utilizării în modernitate a conceptului științific al imaginarului (obiectivul autorilor a fost acela de a crea mai curând o introducere în materie; perimetrul analizelor și al prezentărilor teoretice este oricum restrâns, deși se fac trimiteri la literatură, filosofie, istorie și teologie). Oricum ar fi, volumul, mai curând

un mozaic de micro-studii și fișe de prezentare decât un program de cercetare riguros, este tot singular, după aproape 20 de ani.

La câțiva ani distanță, Jean-Jacques Wunenburger, amintind prin titlu de studiul critic publicat în 1941 de către Jean-Paul Sartre, reia prezentarea teoretică a imaginarului (cu câteva comentarii aplicative), însă nu pentru a-l relativiza (până la destabilizare conceptuală), ci, din contră, pentru a-i reevalua „actualitatea" şi a-i descrie „profilul" şi evoluţia. Deși la rândul său schematic, studiul din anul 2003 subliniază cu precădere posibilităţile de sistematizare a funcţiilor şi a valorilor alocate termenului în câmpul științelor umaniste, precum și în cultură, în politică, în societatea modernă în ansamblu (Wunenburger 2003).

Semnalăm însă și alte abordări, recente, care actualizează și îmbogățesc înțelegerea fenomenului imaginarului și care ne conduc către domenii de studiu dintre cele mai diverse. Imaginarul este obiect de studiu sau referință subsecventă în lucrări de istorie, de științe politice, de studii culturale și arte, de sociologie; devine relevant pentru formele de organizare statală sau comunitară, pentru înțelegerea doctrinelor sau a mitologiilor, pentru numeroasele compartimente ale antropologiei și pentru simbologie. Nu ne mai referim aici la modelele clasice de analiză, deși încă active, din istoria mentalităţilor (linia franceză), ci trimitem cu precădere la cele din istoria ideilor şi istoria culturală sau la cele derivate din ele (linia anglo-americană), sursă de inspirație pentru noi interpretări. Interesele științifice actuale pun în relație problematica imaginarului cu analiza instituţiilor și a politicilor lor, cu spațiul public modern și contemporan, cu discursul puterii – ca text, imagine, ritual sau eveniment (reamintim școlile post-Foucault). Prevalentă devine accepțiunea sa „politică", dacă înțelegem în acest fel rolul pe care îl joacă imaginarul în coagularea comunității, dar și în modelarea expresiilor sociale și culturale prin care se revelă o personalitate individuală sau un grup.

Direcțiile noi de cercetare din științele umaniste, din anii 2000 încoace (Bonel și Hunt 1999) converg spre un câmp științific coerent în ansamblu, deși divers în compoziția sa internă, aflat sub cupola istoriei și a istoriografiei culturale (Burke 2004, Whatman 2016). Conceptul științific al imaginarului nu se devitalizează odată cu declasarea noțiunii de mentalitate în favoarea celei de reprezentare socială (Ricœur 2000) sau odată cu tensiunile dintre deconstructivism și anti/post-deconstructivism, cognitivism, tehnologizare, și nici cu ascensiunea noțiunii complexe de narativitate multimedială (Herman, Jahn și Ryan 2004); dimpotrivă, el se reactualizează, datorită capacității sale intrinseci de a sedimenta reprezentările corporalităţii şi ale corporeităţii, senzoriale și intelectuale, sub forma unei memorii potențial generatoare de real. Fie că vorbim despre istoria instituţiilor statului roman sau despre teoria puterii creştine din primul mileniu, fie că ne referim la analiza şi interpretarea unei perioade marcate de o anume filosofie a imaginii sau la interpretarea imaginaţiei senzoriale în teologie, la societatea contemporană sau chiar la vreun act terorist, se ajunge implicit şi la tratarea temei corpului, comunitar sau individual, perceptibil sau simbolic, întreg sau fragmentat, real, reprezentat sau ireal,

la relația dintre politic/ă, violență și emoții, dintre teritorii, granițe, comunități și la reprezentările lor imaginare.

Există însă în arealul studiilor dedicate sau care includ problematica imaginarului o linie de demarcație destul de fermă, trasată de rolul alocat imaginației. Atunci când se apreciază funcția ei fantasmatică, ne aflăm mai aproape de psihanaliză, antropologie/ arhetipologie, istoria religiilor, istoria mentalităţilor, estetică și poetică literară și vizuală; când accentul cade asupra funcției de memorare, ne putem gândi, spre exemplu, pentru perioade mai vechi, la Ernst H. Kantorowicz, Évelyne Patlagean, Gilbert Dagron, Louis Marin, Marie-José Mondzain, Giorgio Agamben – oricât de diferite ar fi abordările sau operele lor. Deloc întâmplător pentru această pleiadă de istorici, filosofi, filologi, suportul metodologic se aseamănă cu demersul „arheologic" − un model major şi la ora actuală, în 2017 −, relevat de opera și de cursurile despre putere susţinute la Collège de France, în perioada 1970-1984, de către Michel Foucault.

Această a doua opțiune corelează „imaginarul" în principal cu „reprezentarea" (imagine icastică, și nu fantasmă), cu „evenimentul" şi ritualurile (imagine iconică și simbol, nu senzorialitate), cu „istoria" şi modele-reper (narativul și arhetipul, nu onirismul). Reiese de aici o definiție complexă a imaginarului colectiv, care ar fi: un fenomen plural de creaţie, rezultat al efortului comunităţii de a-şi reprezenta în forme coerente experienţa de viaţă, gândirea şi existenţa în ansamblu, prin discursul colectiv și individual despre sine şi despre ceea ce numește și descrie a fi alteritatea sa (cu ajutorul arhetipului, al mitului, al imaginii şi al simbolului); apare la întâlnirea dintre gândirea asupra politicului (datorată instituţiilor puterii și teoreticienilor ei, dar şi comunităţii, care, pentru a-și organiza eficient existența, și-a stabilit seturi particulare de norme) şi exprimarea liberă a spiritului, chiar sub presiunea unei dogme sau a unei ideologii mai generale. Noua perspectivă teoretică asupra imaginarului, construită cu elemente antropologice, istorice, culturale și de ordin socio-politic, îi confirmă funcția în memorarea trecutului și, implicit, rolul în reprezentarea identitară.

Pe o linie de mijloc între adepţii imaginarului fantastic (în mod particular literații) și „raţionalişti" (semioticienii, spre exemplu, dar și istorici, filosofi etc.), Jean-Jacques Wunenburger a argumentat într-o lucrare din 2001, *Imaginaires du politique*, în favoarea abordării filosofice a antropologiei politicului şi a puterii, în mare parte în opoziţie cu viziunea lui Jacques Le Goff (exprimată în lucrarea sa dedicată imaginarului medieval). Critica implicită la adresa acestuia vine şi din faptul că el nu oferă o definiție a noţiunii cu care, de altfel, operează pe larg și pe care caută să o descrie mai curând apofatic: imaginarul nu ar cuprinde/ nu ar fi nici *reprezentarea*, nici *simbolicul*, nici *ideologicul* (Le Goff 1991, 5-34), deși stă în relație de subordonare cu ele, cum stă și cu documentul și imaginea. În schimb, în ultimul capitol, „Istoria politică mai poate fi coloana vertebrală a istoriei?", autorul propune o corelare a imaginarului cu antropologia puterii, contrar celor afirmate ca fiind posibile la început (Le Goff 1991, 438-459). Se deschide în acest fel, poate fără

voia autorului (polemic el însuși, de altfel, față de Gilbert Durand) condiția de posibilitate pentru interpretări diametral opuse demersului său. Am discutat pe larg aceste aspecte controversate ale studiilor teoretice introduse de Le Goff în cartea sa despre evul mediu francez într-o lucrare pe care am dedicat-o la rândul meu și după puterile mele imaginarului medieval, formelor sale istorice și teoretizării lor (Mesina, *Imaginarul medieval*, 2013). Totuși, în ciuda analizei critice pe care am formulat-o, am integrat observația istoricului francez (și pe care el însuși caută să o pună în lumină în studiile monografice dedicate regalității): „... un simbolism profund ancorat într-o semiologie religioasă, care transforma politicul într-o zonă a sacrului. Unul dintre aceste semne-însemne se preta îndeosebi la ample comentarii privind, pe de o parte, însăşi esenţa simbolisticii politico-religioase şi, pe de altă parte, instituţiile în care s-a întrupat de-a lungul istoriei: coroana" (*Imaginarul medieval* 446). Concluziile celui de-al doilea studiu teoretic din volumul francez *Imaginarul medieval* recunosc faptul că este corectă aplicarea lecturii antropologice în studierea puterii medievale, a „imaginariilor" colective locale și a modelelor lor mai generale.

Pentru a urmări formarea imaginarului politicului şi al puterii (care îşi subordonează simbolicul, după cum afirmă Le Goff în capitolul final, spre diferenţă de precizările din prefaţă), e necesar să trasăm încă de la început diferenţa dintre acesta şi „teoria politică". Prin „imaginar al politicului și al puterii" înţelegem rezultatul unui efort colectiv de gândire imaginativă, structurată în baza unor principii directoare comune, cu unicul scop de a realiza, fixa şi transmite către posteritate o poveste identitară coerentă și puternică, istoric şi simbolic. „Teoriile politice" sunt reprezentate în imaginar nu în litera lor ştiinţifică, ci cu dimensiunea lor imaginativă şi chiar utopică, cu încărcătura lor filosofică, metafizică şi cu reţeaua lor de micro-structuri simbolice, care stimulează înţelegerea realităţii, dar care răspund şi nevoii de criterii şi de norme. Spre exemplu, viziunile revoluţionare, dacă nu îşi găsesc imediat o reţea invizibilă de aşteptări la nivelul grupului sau al comunităţii, rămân izolate, dar latente, cu posibilitatea de integrare ulterioară în ansambluri ideologice mai mari.

În această idee, regăsim la Jean-Jacques Wunenburger, în studiul dedicat utopiei (Wunenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, 2001), o trimitere foarte utilă și interesantă – pe care însă autorul nu o exploatează − la semnificaţia originară a noțiunii de „imaginar", încadrată într-un ritual cu funcție de memorare și cu rol identitar, într-un ceremonial politic. În acest punct, devine posibilă cercetarea imaginarului sub semnul antropologiei puterii.

Pe urmele literaturii științifice de specialitate, printr-o sondare „arheologică" în istoria termenului (după Michel Foucault, *L'Archéologie du savoir*, 1969 și Giorgio Agamben, *Il regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer II, 2*, 2007), am investigat la rândul meu înţelesul de bază al noţiunii, pentru a susține următoarea teză: imaginarul este generat și gestionat chiar de centrul absolut al puterii, pentru a-și întări guvernarea prin reprezentare și memorare,

cu ajutorul unui ceremonial unic și fastuos: *funus imaginarium*[2] − cortegiul măștilor strămoșilor, care „însoțea" catafalcul nobilului defunct, într-o punere în scenă nu atât emoționantă, cât legitimantă și rațională. Cu un semantism specializat, cu o funcție ritualică atent încadrată și exploatată public pentru a impune imaginea celui omagiat în memoria colectivă (v. fig. 1), termenul stă în relație cu alte bazine lexicale învecinate, împreună cu care fondează vocabularul și simbolistica puterii în spaţiul cetăţii și pentru comunitatea ei. Conceput pentru a reda şi a întări identitatea corpului politic urban, imaginarul, în ansamblu, păstrează acest rol fundamental în toată evoluţia sa ulterioară, preluând prin analogie reflexele „realităţii" și logicile sale de organizare.

Funus imaginarium: procesiunea strămoșilor și (re)memorarea colectivă

Una din tezele pe care le-am propus într-o lucrare dedicată arheologiei imaginarului antic și bizantin (Mesina, *Uitarea Romei*, 2013) este susținută cu ajutorul unei analize de semantică istorică: formarea termenului prin contextualizări, contaminări și transformări. Funcţia ritualică (primară) i-a determinat (aluvionar) bazinul semantic, care, ulterior, a dispărut (precum suportul său istoric), fiind preluat și asimilat de semantismele altor cuvinte, purtătoare de semnificaţii complementare.

Cu mult mai târziu, în timpul raţionalismului francez, atacul iconoclast despre care am pomenit anterior demonstrează faptul că noțiunea își pierduse la acel moment semnificația originară și denumea, restrictiv, un proces considerat nefast pentru cunoașterea obiectivă, o gândire fantezistă, dar limitată, ne-intelectuală; în consecinţă, i se alocă imaginarului un statut periferic (imaginar fantastic, fabulos, iraţional, irelevant, chiar nociv). Abia în perioada ulterioară, începând cu secolul al XVIII-lea, de-a lungul procesului de recuperare a statutului său, dar și de redefinire, cuvântul își stabilizează semnificaţiile pozitive, precum sunt azi și cele ale derivatelor lexicale învecinate − imaginaţie, respectiv imagine, ajungând un termen pe deplin acceptat în vocabularul de bază din toate domeniile științifice, de la teoria artei la sociologie, la științe politice, medicină, matematică etc.

Sondarea „arheologică" a noțiunii de imaginar ne poartă mai întâi către greaca veche, în care utilizarea adjectivală nu indica o strictă specializare semantică şi nici un rol major; cu mult mai interesantă, în schimb, secvenţa lingvistică latină în care apare conţine şi „rădăcina" etimologică pe care o vom exploata în continuare. Sursele literare atestă instabilitatea semnificației cuvântului în ocurenţele respective și o oscilaţie de la un sens care ţine strict de închipuire (chiar cu o nuanţă peiorativă) la

[2] Sintagma apare în secolul II d.Ch., într-o lege funerară a colegiului Dianei şi al lui Antinous din Lanuvium, în anul 136. Informaţia este înregistrată în *Corpus Inscriptionum Latinarum*, Berlin, 1863-, apud Benoist 2005, 104. Sintagma revine până la sfârșitul secolului al IV-lea – mai amplu la: Polibiu (*Historia romana*, VI 52, 10-54, 2: descrierea procesiunii pentru nobilii romani, la jumătatea secolului II), Dion Cassius (LVI 34-46 şi LXXIV 4-5: funerariile lui Augustus, 14 d.Ch., şi Pertinax, 193 d.Ch.), Herodian (IV 2: *funus* pentru Septimius Sever, 211 d.Ch.).

unul polimorf (politic, istoric și spiritual). *Imaginarius* este atât cel care realizează o figură (materială), cât și cel care poartă o figură în cadrul ritualului funerar *funus publicum.* Forma substantivală este atestată abia în latina clasică şi în cea imperială târzie, în secolele IV-V d.Ch. (la Flavius Vegetus Renatus, cu semnificaţia de „cel care poartă chipul împăratului"), în timp ce forma adjectivală a cuvântului, mai veche, apare în *funus imaginarium*, având o funcţie precisă și denumind un rol secund, dar cu relevanţă ritualică şi politică.

Funus imaginarium reprezenta o parte importantă din ceremonia publică de înmormântare, în secolele II-IV d.Ch., rezervată marilor aristocrați romani, iar în cele din urmă, prin decret augustian, doar împăraţilor; era alcătuit dintr-un cortegiu de actori, care purtau măștile mortuare, din ceară (*imagines*) ale înaintașilor defunctului și costume corespunzătoare rolului politic jucat cândva de aceștia (Benoist 2005, 104). *Funus* cuprindea, pe lângă actul propriu-zis al arderii pe rug sau al înhumării, și acest ritual specific, desfășurat (aproape sigur) în prezenţa corpului defunct, şi nu doar a efigiei acestuia (substitut obligatoriu, dacă era cazul).

Procesiunea de înmormântare nu presupunea neapărat şi înălţarea împăratului defunct la rangul de „memorabil". În principiu, destinul istoric al principelui sau împăratului se desfăşura între *adventus* (ceremonia de întâmpinare ca învingător) şi *funus* (ceremonia funerară), așadar ceremonia de consacrare a memoriei vieţii autocratului era organizată numai dacă faptele acestuia o motivau.

Datorită impactului asupra comunităţii, dar şi semnificaţiei sale, recursul la *funus imaginarium* a fost limitat oficial de însuşi Augustus la procesiunea de înmormântare a împăraţilor, *funus imperatorum*; implicit, la divinizarea lor prin apoteoză, *consecratio*. Funcţiile cortegiului de măști pentru relaţia dintre *populus* şi împăratul defunct aveau de aceea rolul de a reaminti ascendenţa împăratului (strămunii erau din acelaşi neam nobil sau chiar figuri mitice ale cetăţii); suita de *imagines* avea menirea de a atesta, la finalul existenţei sale terestre, legitimitatea cu care ocupase o funcţie publică şi, de altfel, cu care urma să deţină un loc în patrimoniul memorial. Pe de altă parte, cortegiul ocrotea fizic catafalcul (constituia o barieră materială), dar şi spiritual comunitatea (asigurarea ei că defunctul este preluat şi însoţit în lumea *i-reală* de strămoşii săi, forţe care ocrotesc şi garantează liniştea vieţii spirituale a cetăţii); gira memorarea colectivă a evenimentului şi a destinului măreţ al împăratului (ca martori necesari, superiori substanţial celor prezenţi), precum și consacrarea memoriei împăratului; întărea legătura puternică a comunității cu trecutul şi cu valorile sacre ale cetății.

Consecințele au fost majore în planul autocrației. Decizia autocratului de limitare a utilizării „spectacolului" *funus imaginarium* a contribuit la monopolul imperial asupra spaţiului public şi asupra traseelor urbane centrale, devenite scena manifestării plenare a puterii sale, dar și la transformarea bazelor religiei romane republicane târzii, cu efecte politice şi sociale ireversibile, printre care întărirea principatului, în defavoarea aristocraţiei senatoriale; nu în cele din urmă, augustul a ajuns să se identifice cu însăşi zeitatea tutelară a Romei, Jupiter Capitolinul (v. fig. 2 și fig. 3).

Toate aceste etape de recunoaștere a valorii reale a conducătorului roman (sau de sancționare a sa) erau puse în scenă grandios, după scenarii care amestecau elemente mitologice și contexte istorice. În cadrul oraşului − pe traseele specifice fiecărui tip de ceremonie şi cu întregul lor arsenal de semnificaţii −, planul urbanistic, decorul arhitectural, scenografiile specifice şi iconografia monumentelor deveneau elemente-suport pentru spectacolul puterii, alături de formulele co-participative obligatorii (decrete, oraţii etc.).

Beneficiile majore pentru instituția imperială s-au făcut vizibile în primul rând la apariția și în consolidarea cultului imperial. Valoarea edilului, date fiind ritualizarea puterii sale şi proiectarea figurii sale sacre în rândul înaintaşilor glorioşi, era astfel definitiv integrată în memoria Romei eterne, martorul direct al apoteozei. Mişcarea de *translatio* din planul existenţei terestre în cel divin era astfel consfinţită politic printr-un decret dat de Senat pentru organizarea ceremoniei speciale de *consecratio* a împăratului (valabilă pentru întreaga *oïkouménè*). Decizia instituţională impunea ca omagierea defunctului august să iasă din „normalitatea" ritualică şi din cadrul cultual comun al înmormântării, *funus publicum*, pentru a deveni un proces colectiv de divinizare a familiei imperiale (v. fig. 4). *Funus* devenea astfel „anticamera" asimilării împăratului în rândul zeilor, ceea ce ne atestă nouă modul în care se consolida în secolele I-IV cultul imperial, ca şi impactul pe care acest ceremonial îl avea asupra comunităţii romane.

Omagierea obligatorie solicita includerea tuturor tipurilor de expresie în spectacolul politic și spiritual: cuvântul (*laudatio funebris)*, imaginea, obiectul (scenografia) și ritualul (*pompa funebris)*. *Imagines*, purtate de tineri romani, nu erau doar măştile, ci şi costumele aferente gradelor militare sau funcţiilor politice, sau nivelului social al strămoşului, după care puteau fi recunoscuţi atunci când numele lor era invocat în oraţie. Ceremonialul în mişcare oferea şi o lectură politică a spaţiului guvernat de fostul *augustus*. Scenografia şi ansamblul ceremoniei transformau în monument carul pe care era așezat defunctul și ofereau o grandioasă punere în scenă a ceea ce trebuia să devină un *exemplum*, pentru a fi invocat ulterior în discursurile politice.

Dimensiunea civică și cea istorică a spectacolului funerar imperial aveau de asemenea o importanță majoră. Spectacolul instituţional, prin ceremonialitatea sa, îi solicita comunităţii un autocontrol sever în manifestarea emoţiilor în faţa morţii. El constituia și o lecție de pedagogie civică în raport cu figurile mitice tutelare ale războiului, în special cu *Mars Ultor* roman (vezi fig. 5), pentru că îi revela cetății caracterul apoteotic al funcţiei supreme. Transformarea modelului republican al ceremoniilor de înmormântare (rezervat aristocraților) în grandioase *funera* imperiale a impus omagierea autocratului drept cuceritor al lumii, prin includerea în cortegiul veteranilor (eroilor-martori), alături de *populus*, societatea civilă, a soldaţilor, *ordines*.

Matricea *funera imperatorum* a înglobat în cele din urmă toate valorile majore ale cetății lumii. Cum *funera* imperiale organizate pentru fondatorul principatului au dat tiparul pentru următoarele secole, *funus imaginarium* a ajuns să includă alături de

împăratul defunct, dar şi de cei care îl omagiau ca *pontifex maximus* (v. fig. 6) şi ca civilizator al lumii (Augustus) (v. fig. 7), şi figuri-reper ale cetăţii (Romulus) şi ale *oïkouménè* guvernate, (re)cunoscute astfel − incontestabile valori istorice şi morale (sau materiale, în cazul provinciilor). Doliul colectiv devine astfel un prilej, dar şi un exerciţiu de rememorare a unui destin măreţ, parte din portretul romanităţii. Reîntâlnirea cu trecutul în cadrul solemn al ritualului este în acest caz o lecţie de corectare a uitării, dar şi de corelare a gestului de a omagia gloria cu nevoia de a întări identitatea colectivă, prin referire la figurile sale eroice.

În relația cu cetatea sa, împăratul, *Semper victor*, ajunge să revendice recunoaşterea de către comunitate a cultului care se formează şi a funcţiei sale de autocrat ca fiind inspirate de divinitate – sursa puterii sale politice. Joncţiunea simbolică *Roma Æterna − Augustus* nu va părea nenaturală în economia generală a guvernării, dat fiind că însăşi comunitatea afirma despre propria cetate, în cadrul ceremonialurilor şi prin discursuri, că este nemuritoare şi sacră. Teoria imperiului integrează mistica urbană a cetăţii şi simbolistica puterii autocrate, astfel încât ele practic se contopesc (v. fig. 8).

Autocratul, *Conservator Urbis Suae*, politica sa edilitară şi planul de construcţie monumentală a Romei au dat noi valenţe registrului vizualului urban, generând proiecte grandioase de întărire a corpului arhitectonic al cetăţii. Cum, în paralel, se pregăteau şi itinerariile ceremoniilor imperiale, ca vertebre ale spectacolului de confirmare a puterii, „corporeitatea" acesteia din urmă se insera în corporalitatea urbană, astfel încât comunitatea romană ajunge să străbată cotidian un spaţiu sacralizat, unic, ca pe scena pregătită permanent pentru o nouă reprezentaţie. Relaţia dintre principe sau împărat şi Cetatea sa presupune, implicit, prezenţa acestui *populus Romanus*, beneficiarul absolut al actului construcţiei. Corpul politic al comunităţii devine vizibil, la rândul lui, atât în ceremoniile de *adventus−funus−consecratio*, cât şi în Hipodrom, în sine o altă scenă specializată, pe care *populus* joacă, de fapt, rolul principal, prin dreptul său de *veto* sau de confirmare a deciziilor Senatului. Cetatea-stat, devenită între timp capitală de imperiu continental, are, implicit, în calitate de loc al deliberării şi al anunţării Legii, funcţia politică tutelară pentru întregul teritoriu administrat de puterea romană. Cum politicile de memorare a evenimentului sunt configurate şi susţinute prin spectacolul periodic şi prin reprezentările puterii instituţionale sau comunitare, se poate admite că mecanismele principale de construcţie a „istoriei" au fost şi ele definitivate tot în capitală.

Nu întâmplător termenul *imaginarius* apare într-o perioadă în care filosofia stoicilor influenţează gândirea politică romană: relaţia care se stabileşte natural între principe şi cetatea sa, între reprezentările puterii sale şi cerinţele comunităţii trebuie susţinută de virtuţile pe care autocratul le dovedeşte atât în actul de guvernare, cât şi prin politicile corelative cu acesta. Nevoia de ordine istorică, de control asupra faptului şi evenimentului, de cunoaştere şi apropriere a semnificaţiilor şi a învăţăturii desprinse din cunoaşterea contextului, dezbaterea asupra celor mai bune modalităţi

de guvernare şi a virtuţilor sunt, toate, influenţate de filosofiile post-aristotelice, din care împăraţi precum Marcus Aurelius trag învăţăminte. Idealurile stabilite, sub influenţa stoicilor, întăresc relaţia puternică dintre autocrat şi corpul politic al cetăţii şi al imperiului său, relaţie tradusă simbolic printr-o metaforă organică anunţată încă de Platon, integrată şi comentată de Aristotel în tratatele sale.

Translarea puterii şi a prestigiului de la *Æterna Roma* la *Æternus Augustus* a implicat stabilirea şi respectarea unei responsabilităţi fundamentale a împăratului, nu doar edil şi garant spiritual, model politic şi militar, ci şi „memorator" al destinului comunităţii şi al imperiului, şi autocrat ce merită, la rândul său, să fie „memorat". Calitatea de reper moral se menţine şi se accentuează după moarte, prin ceremonia specifică, de *consecratio*. Împăratul este el însuşi un depozit al virtuţilor întrupate perfect, este şi autor de strategii de reprezentare a acestora, este şi actorul principal pe scena istoriei comunităţii politice. Performanţele sale politice şi militare sunt redate şi de decizia de lărgire a graniţelor capitalei/ imperiului, simbolic şi practic oferind astfel spaţiu de celebrare şi de existenţă pentru noua stare a lucrurilor.

„Corpul politic" al Romei este personificat printr-o femeie-mamă (v. fig. 9) şi ei i se atribuie o iconografie complexă, redată pe frontispiciile monumentelor, în acte juridice şi pe însemne militare (politică pe care Constantinopolul o va prelua aproape integral); împăratul, în schimb, împrumută atributul eternităţii de la cetatea supremă, devenind *Imperator Caesar Augustus*. Se realizează în acest fel un transfer de funcţii şi de reprezentări, astfel încât cei doi, împărat și cetate, vor constitui împreună „corpul politic" prin definiţie – o unitate care, până la decizia lui Constantin I de a construi o „dublură" romană în Orient, părea indestructibilă. Tot Constantin I va reface această relaţie exclusivistă și sacră, însă cu *populus urbis constantinopolitanae* şi în termenii reali şi pragmatici ai „contractului" dintre fondatorul eponim şi oraşul său.

Imaginarul romano-bizantin. Uitarea Romei păgâne și doliul creștin

La Roma, în perioada principatului, ca și la Constantinopol (cu toate modificările impuse de credința basileilor), *funera imperatorum* și organizarea grandioasă a funeraliilor imperiale demonstrează interesul comun pentru *sacralizarea funcţiei imperiale*. Practica şi teoria divinizării, de sorginte greacă, trecute prin filtrul stoic (de la Cicero la Seneca), apoi prin cel creştin-timpuriu (şi arian, la Eusebiu din Cesareea), vor fi și ele preluate de a doua capitală „romană", cea orientală.

Despărțirea de Roma are loc prin deciziile lui Constantin I și Constantiu II, fiul său. Ceremonialurile organizate la Roma în timpul domniei lui Constantin I sunt reduse la numai trei manifestări publice de *adventus* pentru împăratul în exerciţiu (312, 315, 336). Pe 8 noiembrie 324 se retrăsese sub ordinele lui perimetrul Byzantionului, (re)construit ca a doua Romă şi sărbătorit cu numele de Constantinopol la 11 mai 330. Constantiu II (337-361), aflat la Roma în anul 357 (28 aprilie), solicită la rândul lui o ceremonia de *adventus* auster organizată și refuză să se mai închine poliadei romane. Latura militară şi practică a personalităţii lui Constantiu II, dar şi spiritul de creştin

(prezenţa lui e descrisă drept hieratică, tăcută şi rigidă) erau consonante cu o restrângere a fastului ceremonial − cu atât mai mult cu cât Roma însăşi traversa o perioadă de criză instituţională, după mutarea reşedinţei imperiale în Orient.

Ceremoniile imperiale la Roma în raport cu împăratul creștin se modifică fundamental. În doar trei decenii, Roma ajunge un oraş cu funcţii politice reduse în raport cu Constantinopolul și cu o legitimitate confuză; de fapt, dacă citim odată cu Gilbert Dagron istoria secolului al IV-lea, în mod intenţionat lăsată să fie ambiguă, în favoarea capitalei din orient (Dagron, 1974). Împăratul creștin devine centrul procesiunilor doar ca funcţie politică, iar relaţia pe care *adventus* o asigura înainte între augustul sacerdot, comunitate şi zeităţi, se estompează. În trecerea sa dificilă către creştinism, Roma va fi nevoită să-şi adapteze practica ritualică păgână şi ceremonialurile la noua teocraţie politică, pentru a-i asigura totuși împăratului „în maiestate", aflat fie şi în vizită, rolul major în orice manifestare publică de proporţii, însă fără apelul la strămoşi şi la vechea mitologie locală.

La data divinizării lui Constantin I, existau deja în esenţa puterii imperiale fundamentele pentru *basilëía*: credinţa într-o relaţie unică pe care împăratul o stabileşte, prin funcţia sacerdotală asumată, cu zeităţile (mai apoi, cu divinitatea creştină); imaginile (figurile) care îl reprezentau când era în viaţă (aşadar, ca substitute ale autorităţii sale), dar şi *post-mortem* (efigiile şi măştile mortuare); ritualul aulic dedicat lui, *divi filius* și *Augustus*, *numen* şi *genius* totodată; ceremonialurile publice anuale; atribuirea calităţilor de *invictus* şi de *pater patriae*, precum şi a unui prenume (legat de cuceririle sale), devenit nume (*Caesar*); recunoaşterea periodică a virtuţilor unice pe care le întrupa, într-un oraş construit şi folosit permanent pentru spectacolul grandios al puterii − forumuri, trasee urbane, arcuri triumfale, temple şi mausolee, *columnae*, precum cea inaugurată în anul 113 în memoria lui Traian. Date fiind toate acestea, la înmormântarea lui Constantin I (22 mai 337) în capitala orientală a avut loc atât un *funus* clasic, dedicat corpului defunct, cât şi o ceremonie creştină, închinată înhumării sale (Eusebiu din Cesareea, *Vita Constantini* IV, 73 şi *Historia Ecclesiae* X, 8). *Funera imperatorum* se transferă în capitala de est și se transformă, în pofida capitalei de vest.

Grija „păgână" pentru transferul valoric în lumea celestă este însă atent preluată în ceremonialul constantinopolitan, „creştinat"; el va susţine construcţia unui eşafodaj simbolic şi a unei arhitecturi complicate a ierarhiilor de putere, reale şi „imaginate" – memorate toate de comunitate −, în care intră „figurile" cetăţii, respectiv modelele politice şi spirituale. În relație cu ele ne așează și „arheologia" imaginarului, pe un amplu bazin conceptual, al formelor care susțin memoria și existența comunității: gestul întemeietor şi faptul glorios, politicul, credințele și instituţiile, ideologia militară și civică, identitatea colectivă şi virtuțile individuale, obligatorii pentru o bună guvernare; reamintim, în viziunea stoicilor, de la Cicero la Seneca şi la Marcus Aurelius (Vogt 2008), dar și la puterea creștină (Agamben 2007).

În economia generală a ceremonialului roman, un argument material şi un sprijin pentru memoria colectivă îl constituia *mausoleul familiei*. Romanii nu priveau la fel locul în care se păstrau rămăşiţele funerare şi templul comun. Mai mult chiar, doliul şi ceremonialul privat erau separate de lanţul procedural constituit de *iustitium*, starea de excepţie a doliului public. (Senatul fixa calendarul pentru *funera* printr-un decret oficial cu caracter juridic şi stabilea *consecratio*, în urma unor discursuri aprobate unanim; urmau ceremonialurile, apoi intervenea din nou legislatorul, tot discursiv, pentru a închide perioada şi pentru a decreta divinizarea împăratului.) Mausoleul (privat), mărturia indiscutabilă a recunoaşterii de către comunitate a meritelor împăratului şi a legitimităţii actului de a-i memora destinul, avea propria valoare sacrală, dar și, în plus și mai acuzat, una patrimonială; corelată cu cea eroică, a defunctului, recunoscută triumfal, nu se confunda în niciun fel cu cea a templului dedicat vieţii spirituale a cetăţii.

În schimb, în „a doua Romă", Constantiu II caută să acorde mausoleului familial (închinat Sfinţilor Apostoli) o valoare de templu, prin încadrarea catafalcului tatălui său cu 12 „posturi", echivalându-i astfel pe tovarăşii de drum ai lui Iisus. Constantin I fusese investit prin Conciliul de la Niceea din 325 ca *isapostolos*, nu însă ca substitut al lui Christos – aspect atent observat de literatura creştină ulterioară, care a amendat sever această concepţie, conform căreia împăratul ar fi fost *episcopus episcoporum* (expresie consacrată în Matei XXII, 21), ceea ce astăzi este numit de la distanţă istorică „cezaro-papism" (Dagron 1996, 158-159).

Casa basileică şi-a dorit o apoteoză finalizată nu cu cremaţia, ci cu înhumarea (opțiune creştină), dificil de realizat, în condiţiile în care şi tipul de construcţie (mausoleul), şi ceremonialul de *consecratio* ţineau încă de vechile credinţe „păgâne". Prin aplicarea ca atare a concepţiei greceşti despre *mímēsis*, s-ar fi dorit, poate, ca basileul Constantin I să imite modelul lui Iisus, iar mausoleul lui, de împărat militar roman, să amintească de Biserica Anastasis (a Sfintei Învieri), mormântul sacru din Ierusalim.

Se poate spune că, în mod legitim, moştenitorul nu a urmărit altceva decât glorificarea tatălui. În absenţa unui *funus imaginarium* (oricum legătura cu Roma nu avea sens, iar cea cu Bizanțul nu avea conținut), a devenit posibilă aşezarea de plăci comemorative sau de posibile amplasamente funerare simbolice pentru cei 12 apostoli. Prin acest „cortegiu" sacral imobil, non-figural, proiectat totuși cu prudență pentru mausoleu, și nu pentru procesiunea publică, înmormântarea împăratului Constantin I a tins către modelul unei apoteoze pseudo-christice.

În analiza pe care o face pe baza surselor istorice, Gilbert Dagron înregistrează eşecul acestei tentative, de suprapunere a rolurilor celor doi „divini", precum și a funcţiilor celor două spații (Dagron 1996). Mai întâi, Constantiu II transformă rotonda funerară existentă într-un mausoleu imperial și proiectează acolo scenografia pentru depunerea catafalcului tatălui său. Imediat apoi însă, poate din cauza unei anumite rezistenţe a clericilor (nu e atestată, dar nici nu se poate găsi un alt motiv

obiectiv), construieşte alături o biserică închinată cultului creştin, în care vor fi depozitate relicvele, mausoleul funerar rămânând o anexă.

În timp, se va impune ca trupul credinciosului să fie depus, după modelul lui Constantin I, în interiorul spaţiului bisericesc (în cazul împăratului şi al marilor săi demnitari, edificiul creştin este fie ridicat de ei înşişi cu această funcţie, de capelă palatină, fie susţinut prin donaţii materiale sau financiare pentru a o îndeplini). Spaţiul funerar privat va fi până la urmă înglobat în spaţiul de rugăciune creştină colectivă, pentru ca trupul autocratului să rămână pentru totdeauna în centrul credinţei, în „casa Domnului", dar subordonat lui.

Modelul iniţial al funeraliilor lui Constantin I va face istorie ulterior, cu observaţia că împăratul defunct nu va ajunge niciodată să substituie locul central al lui Iisus şi nici nu va fi cu adevărat al 13-lea apostol (mai curând, cazul Sfântului Pavel şi al apostolilor din a doua generaţie). Doar la nivel retoric biserica de rit bizantin i-a recunoscut lui Constantin I o calitate cvasi-apostolică, dată fiind funcţia pseudo-sacerdoţiului său, preluată oricum din teoria puterii romane şi fără de care nu ar fi fost un „ales" al divinităţii.

Transformarea pe care a suportat-o *funus imaginarium*, dispărut după stabilirea capitalei la Constantinopol, a constat în înlocuirea sa cu celebrarea permanentă a virtuţilor basileului, aşezat în descendenţa directă a figurii christice. Invincibilitatea puterii lui şi-a găsit sursa în credinţa monoteistă şi în relaţia privilegiată a împăratului cu divinitatea (semnul crucii şi celebra inscripţie *In hoc signo vinces*, un motiv spiritual), în timp ce pentru autocratul „păgân" cauza primară a forţei sale indestructibile fusese romanitatea competitivă (aşadar, un argument etnic şi valoric).

Imaginarul bizantin va oglindi această convertire a vechii ceremonii romane − care îl punea în relaţie pe defunctul imperial cu spiritele marilor săi înaintaşi − în ceremonia omagierii basileului şi a relaţiei sale exclusiviste cu divinitatea. În ambele situaţii, predomină tema victoriei eterne datorate calităţilor împăratului, un (re)întemeietor (edil, dar şi civilizator în noi teritorii) şi un învingător absolut.

Imaginarul puterii creştine va prelua simbolistica augusteană pe care o va corela cu cea a cetăţii sale, Constantinopol (ilustrate de iconografia monetară bogată), dar și cu ideea de corporeitate a imperiului. Domnia lui Constantin I păstrează și transferă în imaginar, pe lângă interpretarea maiestăţii romane în limbaj retoric, şi gândirea absolutistă legată de dreptul imperial de guvernare a corpului/ teritoriului întregii *oikouménè* (cel puţin la Eusebiu din Cesareea). Conceptul politic suprem, reprezentativ pentru identitatea noii cetăţi-capitale, va fi *æternitas*, cuvântul-cheie care înlocuieşte *triumphus*, atât în vocabularul puterii, cât şi în practica ceremonială. Basileul și cetatea sa își vor apropria, politic și teologic, vocaţia universalistă a conceptului, în care se va proiecta însuşi corpul puterii, prin noţiunea de *imperium christianorum*.

„Imaginar", după cum îl atestă sursele pentru ceremonialul roman, însemna prin extensie şi amintirea despre înaintaşi, rememorarea trecutului comun, într-un cadru urban prin excelenţă glorificator. Printre condiţiile utilizării măştilor de ceară în cadrul

ritualului funerar se numărau atât „înrudirea”, reală sau simbolică, a strămoșilor cu împăratul omagiat, cât şi legitimitatea pe care o puteau acorda glorificării. Chiar chipul augustului va intra în rândul acestor *imagines*, iar sufletul său supravieţuitor va ajunge în rândul spiritelor ocrotitoare ale cetăţii, de îndată ce corpul va dispărea în foc sau rămăşiţele îi vor fi depuse în mausoleul funerar al familiei.

Pe graniţa dintre lumea celor vii şi a celor morţi, etern, privirea autocratului ajunge să legitimeze ea însăşi un trecut eroic, dar și, în practica ritualică, un viitor împărat. „Privirea” basileică (şi, cu ea, cea a întregii lumi creştine) este îndreptată în schimb într-o singură direcţie, înspre un viitor indefinit: Judecata de Apoi. Trecutul (vetero- şi neo-testamentar) impune *doliul*, pe care doar obţinerea iertării dumnezeieşti îl poate împlini, şi *penitenţa* (în existenţa terestră), care, dacă e respectată până la capăt, conduce către *mântuire*.

Credinţa ortodoxă va păstra neschimbată această interpretare a eternităţii, chiar în spiritul ei originar (respectând textele sfinte şi scrierile creştinismului timpuriu). Pe de altă parte, deși în practicile lor religioase diferă funcția și suportul material al „imaginii” sacre (vorbim fie despre măști, efigii și statui, fie despre mozaicurile bizantine din biserici), romanii şi creştinii de mai târziu au urmărit deopotrivă să recupereze, prin ritual şi prin comportament colectiv adecvat, vârstele de aur (oricare ar fi fost forma lor imaginară) şi pacea absolută.

În ce privește imaginea și stilistica sa iconografică, principatul s-a vrut reprezentat realist, accentuând calităţile individuale, forţa, frumuseţea chipului, sugerând valoarea civică şi politică a persoanei (statuile lui Augustus însuşi, spre exemplu). *Basil a* a ales în schimb, în detrimentul individualității și al diferenţei, hieratismul, privirea abstrasă şi transcendentă, subliniind obligaţia penitenţei şi a datoriei îndoliate faţă de figurile sacre; de aici, motivul donaţiei şi al închinării bisericilor împărăteşti; un tipar pentru portretul votiv este mozaicul din secolul X, care îi figurează pe Constantin I, în dreapta, închinând Fecioarei cetatea oraşului ca fondator eponim, iar în stânga, pe Iustinian I, prezentând macheta bisericii Hagia Sophia (v. fig. 10), model prezent și în evul mediu în occident (v. fig. 11), preluat şi de evul mediu românesc (v. fig. 12) și menținut până azi.

Funus imperatorum a acordat, indiscutabil, o valoare spirituală majoră semantismului originar al „imaginarului”. A creat, de fapt, fundamentul şi bazinul larg pe care se va reaşeza noțiunea în vocabularul medieval creștin, cu noi înţelesuri, dintre care pe unele le folosim şi astăzi. Componenta politică explicită s-a estompat în timp, în favoarea unor seme înrudite sau a unor vecinătăţi semantice, şi datorită influenţei celorlalte cuvinte din familia lexicală, *imagine* şi *imaginaţie* – toate trei cu o mare relevanţă teoretică pentru instituțiile puterii și pentru diseminarea și susținerea ideologiilor lor în imperiul creştin. Totuşi, *funera imperatorum* au fost cele care au impus în gândirea colectivă imaginea puterii sacre ca factor dominant în procesul de memorare.

Imaginarul – iniţial legat de o colecţie de imagini materiale (de obiecte) aflate în relaţie cu imagini-amintire – primeşte o sumă de afluenţi conceptuali şi semantici,

substanţiali, dinspre temele prezente în discursul public *al* puterii şi *despre* putere (texte, scenografii, ceremonialuri), şi anume: măreţia, romanitatea (etnie cu destin glorios), istoria unei mari civilizaţii, memorarea modelelor, forţa autocratului, politicile co-participative, instituţiile deliberative şi legiuitoare, credinţele-suport etc.

În procesul de transformare a măștilor, nici „gramatica" ceremonialului funerar, nici *oíkonomía* creştină nu vor mai păstra practica ritualică de tip *funus imaginarium* (anulată, în primul rând de logica întemeierii oraşului Constantinopol), ci vor menține din simbologia imaginii ca *imagines* doar nevoia şi obligaţia de a corela valorile trecutului cu prezentul comunităţii-martor.

Reprezentările figurale ale divinului, în relaţie cu corpul simbolic al puterii creştine, vor înlocui după anul 330, prin mozaicuri, fresce şi icoane sau prin monedele bătute, „chipurile" înaintaşilor păgâni din ceremonialurile funerare urbane (precum şi spiritele lor protectoare). Datorită activității clericale asidue de prozelitism, susţinute de basileii iconoduli şi de teocraţia bizantină, dar și de mai tinerele puteri creștinate, se vor răspândi în diocezele imperiului îndeosebi icoanele, iconografia votivă și iconografia narativă (evanghelică) în frescă. *Oíkonomía* imaginii creştine va face să supravieţuiască şi să se amplifice haloul conceptual al „imaginarului", înţeles în secolul al IV-lea ca un cortegiu de spirite figurate ce însoţesc corpul mort al autocratului.

În sistemul de roluri va avea loc însă un schimb de substanţă şi de identitate: bustul zeului „devine" chipul realizat în mozaic al lui Iisus Christos, efigia (corpul de ceară al) împăratului păgân se dematerializează şi ea, prin înscrierea formei în imaginea murală; „chipurile" strămoşilor sunt înlocuite de figuri sacre (personaje vetero-testamentare, apostolii) sau sacralizate (martiri, ierarhi ai bisericii, împăraţi creştini).

Ceea ce putea fi controlat în lumea romană, fizic și temporal (obiectele-măşti erau integrate doar în anumite momente și scenografii), spiritual şi chiar politic, printr-o procesiune asumată de comunitate şi de instituţiile puterii locale, în lumea creştină ţine de o guvernare simbolică de proporţii mult mai mari, din moment ce teocraţia basileică gestionează centralizat credinţa monoteistă și o impune ca atare în întregul teritoriu stăpânit, fără alternativă. *Funus imaginarium* este filtrat istoric şi politic de gândirea creştină, ca apoi să se disemineze în ceea ce va fi numită *oíkonomía* imaginii, iar aceasta să greveze imaginarul medieval. *Oíkonomía* a impus ca în descendenţa imediată a divinității și a figurii christice să se situeze reprezentarea împăratului ei fondator. Pentru Iisus Christos, judecător în plan celest, stă basileul „delegat" (ales) în plan terestru, „inspirat" de divin (împărtăşind o anumită condiţie sacră) – reamintesc aici semiologia politico-religioasă (J. Le Goff).

Această politică a puterii imperiale creştine se va impune în timp şi în imaginarul colectiv; ea s-a dovedit foarte puternică şi persuasivă, cu toate mutaţiile şi adaptările pe care le-a suferit în timp, de la un regim politic la altul, de la o comunitate la alta. În ciuda unor schimbări de paradigmă culturală și teologică în lumea bizantină, pe alocuri şi de gândire politică, canonul credinţei şi al imaginii divinului, precum şi

teoria puterii şi a guvernării menţin un imaginar colectiv cu o structură formalizată şi cu o schemă generală, valabilă timp îndelungat pentru ortodoxie.

Deşi reprezentările şi temele care se regăsesc în el, păstrate în memoria colectivă, în cultura orală sau ilustrate de diferite mărturii materiale, sunt variate şi numeroase, imaginarul rămâne organizat în jurul unui pivot central, al temei puterii (instituționale sau colective, laice sau religioase). *Imago*, în vechiul său sens roman, ajunge în societatea creştină la dimensiunile unui arhetip, iar în jurul fondatorilor religiei – figurile sacre, Iisus Christos şi Fecioara Maria, sau figurile laice, Constantin I şi împărăteasa Elena − se formează o întreagă ideologie cu privire la relaţia mamă-fiu şi la obligaţia omagierii ei îndoliate.

Ceea ce numim astăzi „imaginar creștin" ne apare, în plan simbolic, ca o formă sublimată a vechiului *funus imaginarium*, o schemă emergentă din el, cu următoarea caracteristică diferențială: în cadrul lui, protagonist absolut este spiritul divin întrupat, însoțit de un întreg cortegiu al figurilor majore din istoria creştinismului. Acest câmp central, al reprezentării divinului, nealterat până astăzi, păstrează din vechea semnificaţie a imaginarului doar semele şi simbolemele glorificării, ale memoriei colective (aici, creştine), menţinând în acelaşi timp şi componenta funerară a sacrificiului (dar ca martiriu apostolic) și primește ideea de penitenţă asumată de credinciosul aflat în aşteptarea judecăţii și a mântuirii sale.

Imaginarul creştin este el însuși o „procesiune simbolică", un *funus imaginarium* cu finalitate istorică, atât în plan colectiv, cât și pentru individul comun.

Referințe bibliografice

Agamben, Giorgio. 2007. *Il Regno e la Gloria. Per una genealogia teologica dell'economia e del governo. Homo sacer*, II, 2. Vincenza: Neri Pozza Editore.

Benoist, Stéphane. 2005. *Rome, le prince et la Cité*, Paris: Presses Universitaires de France.

Bonel, Victoria, Hunt, Lynn (coord.). 1999. *Beyond the Cultural Turn. New Directions in the Study of Society and Culture*. Postfață de Hayden White. Berkeley: University of California Press.

Burke, Peter. 2004. *What is Cultural History*? Cambridge: Polity Press.

Dagron, Gilbert. 1974. *Naissance d'une capitale. Constantinople et ses institutions de 330 à 451*. Paris: Presses Universitaires de France.

Dagron, Gilbert. 1996. *Empereur et prêtre. Étude sur le „césaro-papisme" byzantin*. Paris: Gallimard.

Herman, David, Jahn, Manfred, Ryan, Marie-Laure (ed.). 2005. *Encyclopedia of Narrative Theory*. Londra: Routledge.

Mesina, Laura. 2013. *Imaginarul medieval. Forme și teorii*. Iași: Institutul European.

Mesina, Laura. 2013. *Uitarea Romei. Studii de arheologie a imaginarului*. Iași: Institutul European.

Ricœur, Paul. 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Éditions du Seuil.

Thomas (coord.), Joël. 1998. *Introduction aux méthodologies de l'imaginaire*. Paris: Éditions Ellipses.

Vogt, Katya Maria. 2008. *Law, Reason, and the Cosmic City. Political Philosophy in the Early Stoa*. Oxford: Oxford University Press.

Whatmor, Richard. 2016. *What is Intellectual History*? Cambridge: Polity Press.

Wunenburger, Jean-Jacques. 2001. *Imaginaires du politique*. Paris: Éditions Ellipses.

Wunenburger, Jean-Jacques. 2001. *Utopia sau criza imaginarului*. Trad. de Tudor Ionescu. Cluj-Napoca: Ed. Dacia.

Wunenburger, Jean-Jacques. 2003. *L'imaginaire*. Paris: Presses Universitaires de France.

Figuri

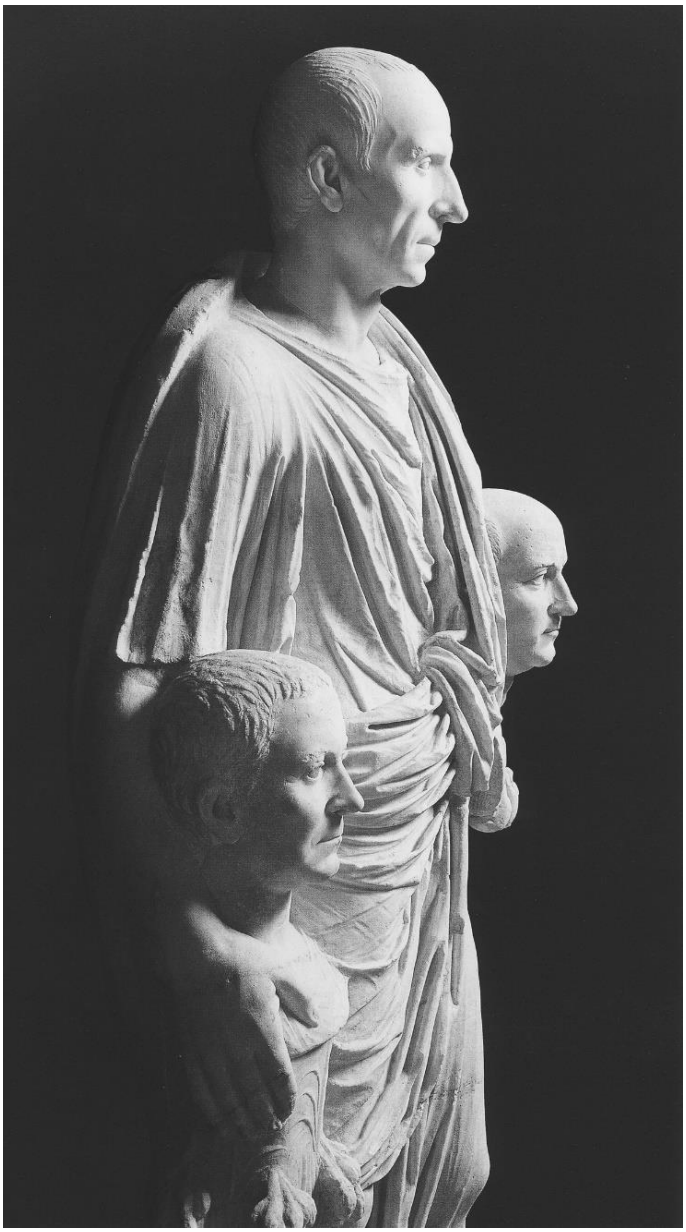


Fig. 1. *Togatus Barberini*. Nobil cu togă, ţinând busturile strămoşilor. A doua parte a sec. I î.Ch. Muzeul Capitolin, Roma.

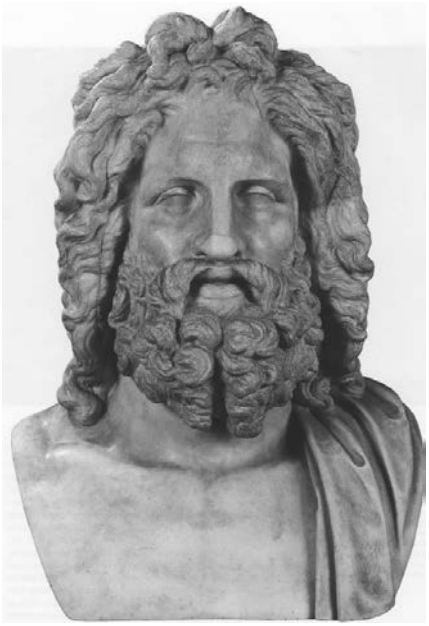


Fig. 2. *Jupiter Otricoli* (replică a statuii de cult Jupiter Capitolinul), prima jumătate sec. I î.Ch. Muzeul Vatican, Roma.

Fig. 3. *Gemma Augustea*, 10 d.Ch. (18,7 x 22,3 cm). Muzeul de istorie a artei, Viena.

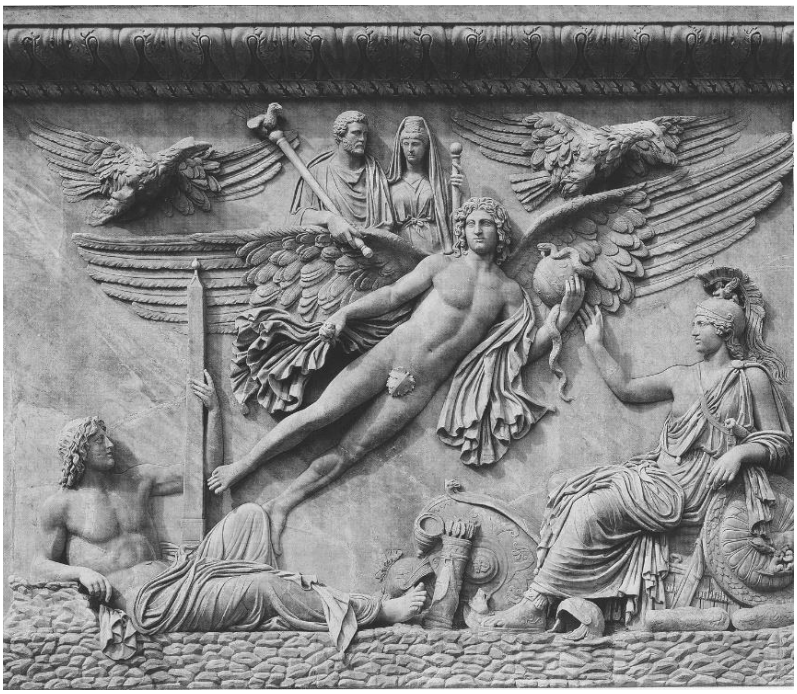


Fig. 4. Columna lui Antoninus Pius (161 d.Ch.). Relief de pe piedestal. Muzeul Vatican, Roma.

Fig. 5. *Mars Ultor*, prima parte sec. II d.Ch. (copie). Templul augustean al lui *Mars Ultor*, Roma.

Fig. 6. Augustus, ca *Pontifex Maximus* (27 î.Ch-14 d.Ch.). Palatul Massimo alle Terme. Muzeul Naţional Roman, Roma.

Fig. 7. Augustus (27 î.Ch-14 d.Ch.). Muzeul Vatican, Roma.

Fig. 8. Alegoria Romei. Monedă (verso) din timpul domniei lui Nero (54-68 d.Ch.). Monetăria Romei.

Fig. 9. *Ara Pacis Augustae* (9 î.Ch.). Figura alegorică a lui Tellus, Pământul (Italia sau Pacea). Ara Pacis, Roma.

Fig. 10. Iustinian I (stânga) şi Constantin I (dreapta), închinând Fecioarei cu pruncul, primul, Hagia Sophia, şi al doilea, cetatea Constantinopolului. Mozaic, 990. Galeria de Sud. Hagia Sophia, Istanbul.

Fig. 11. Regele Wilhelm II (1166-89) donează catedrala Fecioarei Maria. Mozaic, 1176. Domul din Monreale, Palermo.

Fig. 12. Tabloul votiv al lui Neagoe Basarab (1512-21), al doamnei Despina Miliţa (1512-21) şi al copiilor lor. Frescă, înainte de 1526. Meşterul Dobromir. Mănăstirea Curtea de Argeş, Argeş.

Adriano PAPO
Gizella NEMETH
(Centro Studi Adria–Danubia)

Il mito di Eugenio di Savoia e la presa di Timişoara[1]

Abstract: **(The Myth of Prince Eugene of Savoy and the Conquest of Timişoara)** Prince Eugene of Savoy was one of the greatest military strategists of all ages, as well as an excellent political and diplomatic man and a tireless benefactor and patron of arts. Not only he stood up to the armies of Louis XIV in Italy and on the Rhine front, but he fought successfully against the Turks in Hungary and in the Balkans, giving a decisive contribution to the liberation of Central Europe after a century and a half Ottoman rule. Thanks to its commendable campaigns Austria could consolidate itself as a great power besides European Danube, settling permanently in the territories of the Kingdom of Hungary. After the exposure of both a brief profile of Prince Eugene and a concise description of his military campaigns prior to the conquest of Timişoara, an overall picture of European political and military situation in the early eighteenth century is presented. Then, the feat of the conquest of Timişoara is described in detail: the imperial army preparation, the logistical situation, the excavation of the trenches, the assault on the Great Palanka, the conquest of the fortress, the act of capitulation.

Keywords: Eugene of Savoy, Timişoara, history of the Banat, the Habsburg monarchy, the Ottoman Empire

Riassunto: Il principe Eugenio di Savoia fu uno dei massimi strateghi militari di tutte le epoche, oltreché un eccellente uomo politico e diplomatico e un instancabile mecenate e patrono delle arti. Non solo tenne testa alle armate del Re Sole in Italia e sul fronte renano, ma combatté con successo anche contro i turchi in Ungheria e nei Balcani, dando un apporto determinante alla liberazione dell'Ungheria e dell'Europa centrale dopo un secolo e mezzo di dominazione ottomana. Grazie alle sue encomiabili imprese l'Austria poté consolidarsi come grande potenza danubiana oltreché europea, insediandosi stabilmente nei territori del Regno d'Ungheria. Dopo l'esposizione d'un breve profilo della figura del principe Eugenio e una sommaria descrizione delle sue campagne militari antecedenti la presa di Timişoara, si traccia un quadro sintetico della situazione politico-militare europea all'inizio del XVIII secolo. Viene quindi ampiamente descritta l'impresa di Timişoara: i preparativi dell'esercito imperiale, la situazione logistica, l'organizzazione del campo e l'escavazione delle trincee, l'assalto alla Grande Palanca, la conquista della fortezza, l'atto di capitolazione.

Parole chiave: Eugenio di Savoia, Timişoara, storia del Banato, Asburgo, Impero Ottomano

1. Eugenio di Savoia-Carignano-Soissons, stratega militare, diplomatico e mecenate

Il 18 ottobre 1865, 202–esimo anniversario della nascita di Eugenio di Savoia, fu scoperto nella piazza degli Eroi a Vienna il monumento equestre al

[1]Si ringraziano il direttore della Biblioteca Statale Isontina di Gorizia, dott. Marco Menato, e la Sig.raMarina Stekar per la preziosa e competente assistenza offerta nella consultazione dell'opera *Campagne del Principe Eugenio diSavoia*.

principe sabaudo, "il glorioso vincitore dei nemici dell'Austria". In quest'occasione il canto d'origine popolare *Principe Eugenio, nobil cavaliere…* fu adattato dal vicemaestro di cappella reale in un inno encomiastico e patriottico per coro maschile e orchestra d'ottoni; il testo del canto recita: "Non ebbe né moglie né figli, l'Austria fu per lui moglie e figli".

Il principe Eugenio di Savoia fu uno dei massimi strateghi militari di tutte le epoche, oltreché un eccellente uomo politico e diplomatico e un instancabile mecenate e patrono delle arti. Non solo tenne testa alle armate del Re Sole in Italia e sul fronte renano, ma combatté con successo anche contro i turchi in Ungheria e nei Balcani, dando un apporto determinante alla liberazione dell'Europa centrale dopo un secolo e mezzo di dominazione ottomana. Grazie alle sue encomiabili imprese l'Austria poté consolidarsi come grande potenza danubiana oltreché europea, insediandosi stabilmente nei territori del Regno d'Ungheria[2].

Tuttavia è paradossale che Eugenio di Savoia fosse destinato alla carriera ecclesiastica anziché a quella militare. Figlio di Eugenio Maurizio conte di Soissons, un Savoia dell'allora secondario ramo dei Carignano, e di Olimpia Mancini, nipote del cardinale Giulio Mazarino, Eugenio nacque a Parigi il 18 ottobre 1663. Dopo una turbolenta giovinezza trascorsa nella capitale francese e il perentorio rifiuto del re di Francia Luigi XIV (1643-1715), il Re Sole, ad assumerlo nel suo esercito appunto per i suoi dissoluti ed equivoci trascorsi, passò al servizio dell'imperatore Leopoldo I d'Asburgo (1657-1705), e l'Austria divenne la sua patria d'adozione, tant'è che Eugenio soleva firmarsi in tre lingue contemporaneamente: Eugenio (italiano) von (tedesco) Savoye (francese). Dopo l'esordio come volontario nella liberazione di Vienna sotto il comando del cugino Luigi Guglielmo margravio del Baden, partecipò alle campagne antiturche del 1683-88 distinguendosi nella riconquista di Buda (1686) e di Belgrado (1688). E ritornò a combattere in Ungheria dopo l'inefficace campagna militare in Lombardia e in Piemonte a difesa del ducato sabaudo dall'aggressione francese, ai tempi della guerra del Palatinato (1688-97): la celeberrima battaglia di Zenta dell'11 settembre 1697 rappresenta il capolavoro strategico del principe Eugenio, ora comandante supremo dell'esercito imperiale contro i turchi. Dopo Zenta Asburgo e ottomani addiverranno alla pace di Carlowitz (1699).

[2] Fonte primaria dell'attività militare del principe Eugenio sono i 20 volumi che, insieme con gli allegati grafici, un indice dei nomi e delle materie e una bibliografia delle fonti usate, fanno parte integrante dell'opera *Campagne del Principe Eugenio di Savoia* pubblicata dalla Divisione Storica Militare dell'Imperiale e Regio Archivio di Guerra (austroungarico) e tradotta e stampata a Torino negli anni 1889-1902. Si vedano altresì le principali fonti narrative e monografie su Eugenio di Savoia che sono state consultate per questo lavoro; tra le fonti: de Ligne 1809, Mauvillon 1789, Sanvitale 1738; tra le monografie: Arneth 1864, Braubach 1963-1965, Herre 1997, Horváth 1941, Jori 1933-1934, Oppenheimer (con Cardinali) 2012. Sulle campagne antiturche del principe Eugenio cfr. anche Papo 2002-2005 e Vocelka 1988. Sulla liberazione dell'Ungheria: Várkonyi 1987.

La lunga e aspra guerra di successione spagnola lo portò a combattere di nuovo nel Nord Italia e quindi sul Danubio e sul Reno a fianco del generale inglese Marlborough: la vittoria di Höchstädt (1704) rappresenta un altro dei suoi capolavori d'arte militare. Ora il principe Eugenio non è più lo squattrinato avventuriero che s'era presentato alla corte di Leopoldo I, ma è diventato anche presidente del Consiglio Aulico di guerra e fa parte della Conferenza Segreta, che negli anni a venire avrebbe anche presieduto, ricavando dall'esercizio delle sue mansioni un cospicuo reddito, che alla fine della sua prestigiosa carriera sfiorerà la somma di 400.000 fiorini. Nel 1706 liberò Torino e occupò Milano, cacciando francesi e spagnoli dall'Italia. Eletto maresciallo cattolico dell'Impero e generalissimo di tutte le armate di Giuseppe I d'Asburgo (1705-11), Eugenio inflisse nel 1708 ai francesi a Oudenaarde, nei Paesi Bassi, un colpo che sarebbe potuto essere mortale per l'esercito del Re Sole, se non si fosse dilungato nel successivo e inutile assedio di Lilla, che confermò la sua scarsa attitudine a un tipo di guerra che non fosse di movimento. La *vittoria di Pirro* riportata a Malplaquet nel 1709 e gli accordi segreti dell'Inghilterra con la Francia dopo la morte di Giuseppe I ne vanificarono i successi conseguiti nella guerra di successione spagnola.

Eugenio tornò quindi a combattere contro i turchi vincendo a Petervaradino (31 agosto 1716)[3], conquistando Timişoara (Temesvár)[4], su cui sarà principalmente focalizzato il nostro studio, e infine anche Belgrado, che rappresenta l'acme della sua carriera militare. Il forte prestigio che il principe Eugenio s'era guadagnato con le sue vittoriose campagne militari non avrebbe però tardato a creargli invidie e avversari, che alfine avrebbero incrinato anche i suoi rapporti con la Corona costringendolo a dimettersi dalla rimunerativa carica di governatore dei Paesi Bassi austriaci per fargli assumere quella, economicamente meno vantaggiosa, di vicario generale dell'imperatore nei suoi possessi italiani. La carriera militare, ma anche politica di Eugenio, s'interruppe a Philippsburg, nel 1734, nel corso della guerra di successione polacca. Il principe sabaudo morirà due anni dopo nella sua residenza viennese.

2. La situazione politico-militare europea all'inizio del XVIII secolo

La pace di Utrecht (2 aprile 1713) tra Luigi XIV e l'Inghilterra e quella di Rastadt (6 marzo 1714) tra il re Sole e il l'Impero romano-germanico avevano messo fine alla guerra di successione spagnola (1701-1713). Luigi XIV dovette riconoscere la separazione tra le corone di Francia e Spagna, l'Inghilterra acquistò Gibilterra, e con ciò il controllo del Mediterraneo, i Paesi Bassi spagnoli

[3] Petrovaradin in serbo, Pétervárad in ungherese; oggi costituisce una delle due municipalità in cui è divisa la città di Novi Sad.

[4] Accanto al toponimo rumeno da qui in poi verrà indicato tra parentesi quello ungherese.

passarono all'Austria, che ottenne anche la sovranità su Milano, Mantova, Napoli e la Sardegna, mentre la Sicilia veniva devoluta a Vittorio Amedeo II di Savoia, che poteva in tal modo fregiarsi del titolo regio[5]. L'Inghilterra saliva pertanto al rango di prima potenza europea e mondiale, mentre gli Asburgo d'Austria si stabilivano negli ex Paesi Bassi spagnoli e nella Penisola italiana (Kamen 1969)[6].

Nel frattempo, gli ottomani s'erano rifatti minacciosi ai confini meridionali dell'Ungheria: Vienna era decisa a non fomentare la guerra contro il sultano Ahmed III (1703-30), ma nemmeno a evitarla a condizioni umilianti. Comunque sia, l'Austria poteva ora riprendere le armi contro i turchi, per di più dopo che s'era conclusa col trattato di Szatmár del 29 aprile 1711 la guerra d'indipendenza di Ferenc Rákóczi II e i suoi 12.000 *kurucok* avevano deposto le armi e giurato fedeltà all'imperatore Giuseppe I, anche se ancora ne ignoravano la morte sopraggiunta prematuramente per vaiolo (Köpeczi, Várkonyi 2004, 456).

S'era altresì riaccesa la contesa tra l'Impero Ottomano e Venezia per la Morea, che con la pace di Carlowitz era stata assegnata alla repubblica veneta (Cardini 2011, 456-463; Setton 1991, 426-432). La Serenissima era membro della Lega Santa ch'era stata conclusa nel 1684 con l'imperatore e il re di Polonia sotto gli auspici di papa Innocenzo XI (1676-89) e la mediazione di Marco d'Aviano. Istanbul escogitò diversi pretesti per muover guerra alla Serenissima: tra questi l'aiuto d'armi e munizioni fornito da quest'ultima ai montenegrini nel corso della guerra russo-turca del 1711-13. L'8 dicembre 1714 la Porta dichiarò guerra a Venezia. La presenza di navi turche nell'Adriatico spaventò il papa Clemente XI (1700-21), il quale sollecitò all'imperatore un intervento armato. L'Impero romano-germanico non era però ancora disposto a muover guerra alla Turchia. Lo stesso principe Eugenio sconsigliò a Carlo VI un intervento armato se non estremamente necessario: sarebbe stato più opportuno evitare la rottura tra Venezia e la Porta tramite una mediazione diplomatica fra i due potentati; solo se ciò non fosse stato possibile, allora si sarebbe potuta prendere in considerazione la guerra purché fossero state ben definite le condizioni dell'intervento veneziano e fosse stata coinvolta anche la Polonia ai sensi della *santa alleanza* del 1684. Il principe Eugeno era però consapevole che la Repubblica non possedeva forze sufficienti per tenere a bada il Turco. Inutili furono i tentativi di mediazione dell'ambasciatore imperiale Anselm Fleischmann: secondo il gran visir Damad Ali l'unica azione che la corte viennese avrebbe potuto attuare era quella di persuadere i veneziani a sgomberare la Morea, anche per evitare un intervento della Porta in favore dei *kurucok* ungheresi. Fleischmann ebbe la sensazione che la Porta fosse

[5] Nel 1720 (pace dell'Aia) Vittorio Amedeo II scambierà la lontana Sicilia con la più vicina Sardegna.
[6] Quale fonte primaria della guerra di successione spagnola si rimanda ai voll. 3-15 dell'opera sopracitata*Campagne del Principe Eugenio di Savoia.*

intenzionata a recuperare tutti i territori perduti e che avrebbe a tal fine attaccato pure l'Ungheria.

Alla fine d'agosto 1715, dopo 101 giorni di campagna militare, i turchi avevano riconquistato tutta la Morea.

Vienna non poteva però abbandonare Venezia, oltreché per gli obblighi derivanti dalla partecipazione alla Lega Santa del 1684, anche perché la sua caduta avrebbe aperto ai turchi altre strade per l'attacco ai domini degli Asburgo. Vienna non vedeva però e non aveva mai visto di buon occhio l'influenza veneziana nella penisola balcanica e il suo interesse soprattutto per le due piazze marittime di Durazzo e Salonicco, tanto più dopo che l'Austria stessa s'era stanziata nel Regno di Napoli. Decisivo per la risoluzione alla guerra fu invece il fatto che una parte dell'Ungheria, e cioè il Banato di Timiş (Temes), fosse ancora sotto il giogo ottomano. Pertanto, il 13 aprile 1716 fu conclusa l'alleanza con Venezia: in nome dell'imperatore Carlo VI (1711-40), i suoi commissari (il principe Eugenio, il principe Trautson, il conte Sinzendorff e il conte Starhemberg) si obbligavano a soccorrere la Repubblica radunando un esercito in Ungheria, mentre Venezia metteva a disposizione 12 navi da guerra e 8.000 soldati. Dal canto suo, l'imperatore chiese alla Dieta imperiale la consueta *imposta turca* (*Türkensteuer*), facendo presente la possibile invasione osmanica dell'Ungheria, *antimurale* della Cristianità, dal momento che il sultano aveva ammassato ai suoi confini forze maggiori che nel 1683, l'anno dell'assedio di Vienna.

L'Impero interverrà con qualche aiuto pecuniario soltanto dopo la vittoria di Petervaradino; gli stati più ricchi e potenti come la Baviera, la Prussia, la Sassonia, Treviri, Mecklemburgo e Colonia non avrebbero invece fornito alcun aiuto concreto. Il papa intervenne solo dopo che il Turco aveva puntato su Corfù ed era entrato in Adriatico invitando gli stati cattolici a un ampliamento della Lega Santa, che avrebbe dovuto coinvolgere pure la Toscana, Genova, il Portogallo e la Spagna. Anche i duchi di Parma e Modena e i Cavalieri di Malta si associarono alla Lega. Il pontefice promise altresì un sussidio in denaro all'imperatore e l'indizione della decima ecclesiastica nei suoi domini. Una flotta della Lega Santa si presentò allora in Adriatico; soltanto la vittoria di Petervaradino avrebbe indotto i turchi ad abbandonare l'assedio di Corfù.

Rinnovata l'alleanza con la Repubblica di Venezia l'Austria mandò un *ultimatum* alla Porta chiedendo lo sgombero della Morea come condizione preliminare per il ristabilimento della pace di Carlowitz. La scadenza dell'*ultimatum* era fissata per la metà del mese di maggio del 1716. L'*ultimatum* fu ovviamente respinto; il sultano dichiarò solennemente che Maometto era oltremodo mortificato e offeso per l'arroganza dei cristiani: mai avrebbe acconsentito alla restituzione della Morea.

Il consiglio sultaniale decise quindi di muovere con l'esercito alla volta di Belgrado. Fu altresì dato ordine di mobilitare al can tataro, ai pascià di Belgrado

e Timişoara, ai voivodi di Moldavia e Valacchia. Tuttavia, sia in Valacchia che nei Balcani si manifestarono simpatie e movimenti in favore dei cristiani: la Macedonia promise di sollevarsi contro i turchi mobilitando 10-12.000 uomini, il Montenegro offrì 40.000 combattenti. L'Austria avrebbe ora potuto estendere la sua signoria sull'intera penisola balcanica.

Il 1° giugno 1716 il gran visir mandò un *ultimatum* al principe Eugenio, che lo ricevette il giorno 9 nel suo accampamento di Futak (Futog), a ovest di Petervaradino. L'*ultimatum* mirava a sgravare i turchi dalla responsabilità della guerra per rovesciarla tutta sull'imperatore: la protezione di Venezia – recitava l'*ultimatum* – era soltanto un pretesto per la guerra; d'altronde il conflitto turco-veneziano non era questione che riguardasse l'imperatore; l'intenzione dell'Austria di rompere la pace di Carlowitz era pure dimostrata dal ritiro del suo ambasciatore presso la Porta (in realtà, Fleischmann era stato trattenuto sul Bosforo e gli era stato negato il salvacondotto per ripartire) e dalla mobilitazione del suo esercito ai confini con l'Impero Ottomano.

Il principe Eugenio fu riconfermato comandante supremo dell'armata imperiale in Ungheria e in Transilvania il 26 febbraio 1716. La forza complessiva dell'armata imperiale al suo comando ammontava a 34 reggimenti di fanteria e 38 di cavalleria per un totale di 115.560 uomini (78.280 fanti e 37.310 cavalieri), che sommati alla milizia confinaria rasciana (ca. 15.000 uomini) raggiungevano la cifra considerevole di circa 130.000 effettivi (12.600 uomini erano però destinati ai presidi in Ungheria). Cento erano i pezzi d'artiglieria campale. L'esercito sultaniale era invece costituito dalle truppe assoldate (si stimano ca. 26.000 giannizzeri al comando dell'*aga* Hussein; 10-15.000 *spahi*; un'artiglieria di scarsa efficienza), dalle truppe feudali (40.000 uomini al comando del *beylerbeyi* di Rumelia; 10.000 arnauti[7]; ca. 40.000 uomini al servizio dei pascià di Belgrado e di Temesvár), dalle truppe ausiliarie (40.000 uomini al comando del *beylerbeyi* di Anatolia; 10.000 tatari) e dalla flottiglia del Danubio. Insieme con gli accompagnatori l'esercito nel suo complesso poteva raggiungere perfino la cifra di 3-400.000 uomini. Comunque sia, è assodato che poteva essere messo in campo un esercito di più di 100.000 uomini.

Riorganizzato l'esercito, l'Austria intraprese quindi la nuova campagna antiottomana. Eugenio fu nuovamente nominato comandante supremo delle operazioni nei Balcani e forte d'un esercito di 80.000 uomini e d'una discreta flottiglia danubiana era pronto a entrare in azione. Il 9 giugno 1716 raggiunse il quartier generale di Futak, mentre un esercito sultaniale forte di più di 100.000 uomini era partito da Belgrado e, attraversata la Sava, aveva raggiunto Petervaradino costeggiando la riva destra del Danubio. La mattina del 5 agosto 1716, approfittando della nebbia, Eugenio sferrò un attacco di sorpresa contro la

[7]Fanti albanesi.

fortezza di Petervaradino: per gli ottomani fu l'ennesima disfatta; il gran visir Damad Alì fu ferito mortalmente (Matuschka 1900, 133-171; de Ligne 1810, 128-130; Sanvitale 1738, 212-216; Mauvillon 1789, IV, 280-296; Braubach 1963-65, III, 317-323; Arneth 1864, II, 395). Eugenio approfittò della stagione favorevole per assestare il colpo decisivo agli ottomani e cacciarli definitivamente dall'Europa centrale: il 1° settembre 1716 comincerà l'assedio di Timişoara, l'ultima roccaforte osmanica nel territorio del Regno d'Ungheria; la fortezza cadrà il 14 ottobre dopo 164 anni di dominio ottomano[8].

3. La presa di Timişoara

L'impresa di Timişoara del 1716 avvenne in condizioni più favorevoli che nel 1698, allorché il principe Eugenio s'era trovato di fronte a un esercito nemico di 100.000 uomini, doppio del suo. Per raggiungere Timişoara la sua armata avrebbe dovuto percorrere circa 130-150 km portandosi al seguito anche le vettovaglie perché durante il percorso non sarebbe stato possibile il rifornimento di viveri. L'attraversamento del Tibisco ebbe luogo nei pressi di Zenta.

Per l'impresa di Timişoara furono approntate 80 bocche da fuoco, 30.000 granate a mano, 7.600 quintali di polvere, 3.000 quintali di piombo, 400.000 pietre focaie, 10.000 arnesi da trincea e altro materiale. S'era deciso all'inizio che per il traino dei cannoni venissero utilizzati 3.075 carri, numero poi sceso a 2.200, con 13.200 buoi da tiro. Sennonché, i comitati ungheresi preposti a questa fornitura alla fine ne avrebbero procurati molti di meno[9]. All'inizio d'agosto le artiglierie e le munizioni si trovavano però ancora nel deposito principale di Vienna e in alcune fortezze ungheresi e di confine (Matuschka 1900, 49). Si dimostrò carente pure il servizio di vettovagliamento; a esempio, dei 400.000 ettolitri di biade che sarebbero dovuti essere forniti entro la fine di luglio 1716, arrivarono all'armata del principe Eugenio solo 50.000. Il principe dovette pertanto richiedere rifornimenti per uomini e cavalli ai paesi vicini anticipando il denaro di tasca propria[10]. Le carenze nei rifornimenti erano imputabili sia alla

[8] Sul primo tentativo di conquista di Timişoara cfr. Mauvillon 1789, I, 291–294. Sulla presa di Timişoara del 1716 cfr. Matuschka 1900, 172-211 e, per una sintesi, Arneth 1864, II, 403-407; Bánlaky Doberdoi 1942, 26- 35; Böhm 1867, 330-413; Braubach 1963-65, III, 323-330. Sulla caduta di Timişoara è stata pure scritta una commedia in cinque atti pubbblicata a Milano nel 1887 col titolo *Il Principe Eugenio di Savoia all'assedio di Temesvár*. In genere, la letteratura, anche ungherese, su questa campagna militare del principe sabaudo è alquanto scarsa: Ignác Acsády, a esempio, le dedica poco meno di due pagine (Acsády 1898, 165–166). Anzi, a questo proposito va detto che tutta la letteratura sul principe Eugenio riserva alle campagne nei Balcani molto meno spazio che a quelle nell'Europa occidentale.

[9] Per il traino d'un cannone grosso servivano 24 buoi, per l'affusto 10-12; il trasporto di 10.000 palle da 24 libbre richiedeva l'utilizzo di 250 carri tirati da 1.500 buoi.

[10] Il principe sollecitò il Consiglio Aulico di Guerra a spedire a Timişoara il denaro necessario per pagare le forniture di foraggio secco ordinate a Szeged e ad Arad e già anticipato dal commissario di guerra conte Thürheim. Eugenio pregò altresì il Consiglio di provvedere in anticipo alla fornitura di

mancanza di mezzi (carri e barche) che alla scarsità di denaro a disposizione del Consorzio preposto al vettovagliamento. Il principe recriminò presso l'imperatore anche per il mancato arrivo del denaro destinato al pagamento del soldo e chiese pure 150.000 fiorini per la continuazione dei lavori di costruzione delle fortezze di confine[11].

Il feldmaresciallo Pálffy partì da Petervaradino il 10 agosto con l'avanguardia (parte dei corazzieri e dei dragoni e tutti i reggimenti ussari) e un convoglio di materiali leggeri per la costruzione di ponti: il suo compito era appunto quello di gettare ponti sui fiumi e sulle paludi oltreché di respingere eventuali rinforzi che fossero arrivati in soccorso al presidio ottomano di Timişoara. Il grosso dell'armata mosse invece da Petervaradino alle 3 antimeridiane del 14 agosto incamminandosi lungo le paludi e il Vallo romano sulla strada per Ó-Becse[12]. L'attraversamento del Tibisco avvenuto a Zenta il 19-20 agosto si prolungò nel tempo perché i ponti gettati sulle paludi avevano bisogno di continui aggiustamenti. Superate le paludi la marcia si rese alquanto insostenibile a causa del gran caldo e della mancanza d'acqua. Il 25 agosto il principe, coi reggimenti di dragoni Savoia e Württemberg, raggiunse l'avanguardia di Pálffy accampata poche migliaia di passi a ovest della fortezza di Timişoara e a nord del fiume Bega (Béga); fu seguito il giorno seguente dal resto della cavalleria, dalla fanteria e dall'artiglieria. Pose il campo un migliaio di passi dalla fortezza. Era nel frattempo corsa voce, poi risultata infondata, che 30.000 tatari avessero attraversato il Danubio a Belgrado per correre in aiuto ai difensori di Timişoara: tale notizia aveva però fatto accelerare la marcia dell'armata del principe[13].

All'epoca Timişoara era quasi completamente circondata da paludi; solo a nord il terreno era più asciutto e leggermente ondulato; a nord ovest sorgeva la villa del pascià e vicino a essa una moschea; a nord e a est c'erano delle ridotte e numerosi giardini cinti da siepi[14]. Vi si distinguevano tre-quattro parti: la fortezza con la Città e il Castello, la Grande Palanca o Palanca della città col sobborgo e la Piccola Palanca o Palanca del Castello, nota anche come *l'isola*, cinta da un ramo della Begae da vaste paludi e collegata col castello tramite tre piazze d'armi. Ciascuna di queste parti era fortificata per conto proprio e protetta da

granate, polvere da sparo, arnesi da trincea, corazze ecc. in previsione della continuazione della guerra prevista per il mese di maggio dell'anno successivo. Eugenio di Savoia al Consiglio Aulico di Guerra, accampamento dinanzi a Timişoara, 3 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 103-105).

[11] Eugenio di Savoia all'imperatore, Petervaradino, 8 agosto 1716 (Matuschka 1900, suppl., 70-71).

[12] Oggi Novi Bečej, in Serbia.

[13] Eugenio di Savoia all'imperatore, accampamento presso Zenta, 17 agosto 1716 (Matuschka 1900, suppl., 82-83).

[14] Per la descrizione della fortezza e delle palanche facciamo qui riferimento a Matuschka 1900, 182-183 eapp., 297-299, nonché a Petri 1966.

rami del fiume Bega e da paludi. La città, costituita da modeste casette di legno, era cinta da mura in cattivo stato dotate di piccole torri; antistante alle mura correva un vallo, piuttosto alto, con un parapetto poco spesso costituito da due filari di palizzate con un tramezzo di terra; solo i bastioni, sui quali erano sistemate le artiglierie, erano rivestiti d'una sopracinta di terra, circondata da una falsabraca pure di terra, armata di batterie di mortai puntati verso nord; sia davanti al vallo che davanti alla falsabraca si aprivano larghi fossati palificati, di cui quello esterno era riempito dalle acque della Bega. A sud della città, separato da essa da uno stretto ramo del fiume, sorgeva il vecchio castello, considerato ridotta della fortezza. La città aveva quattro porte principali. Verso nord, cingendola per gran parte, si estendeva la Grande Palanca col sobborgo, quasi più vasta della città stessa, difesa da un vallo irregolare, in buone condizioni e meglio adatto per la sistemazione delle artiglierie rispetto a quello della fortezza; il fossato, largo e profondo, era rivestito di mattoni e legname e pur esso inondato dalle acque della Bega. La Grande Palanca era circondata da paludi e protetta da trinceramenti nei terreni asciutti: era quindi nel suo complesso un'opera validamente fortificata. Di fronte al castello, in direzione sud, sorgeva invece la Piccola Palanca, anch'essa circondata da un braccio della Bega e da vaste paludi. Quattro erano le porte nel recinto della Grande Palanca: le prime due conducevano a est in Transilvania, la terza porta conduceva ad Arad, la quarta a Szeged. Una porta si apriva nella Piccola Palanca e portava a Belgrado attraverso la Bega; la sesta porta era invece destinata alle sortite.

La fortezza, comandata da Mustafa pascià, era difesa da 10-15.000 armati, rinforzati da 10 corpi di fanteria turca, 1.000 *spahi* e 150 pezzi d'artiglieria. Insieme coi turchi c'erano anche alcuni dei *kurucok* che avevano partecipato alle insurrezioni di Imre Thököly e Ferenc Rákóczi II e un buon numero di serbi (rasciani). Abbondanti erano le munizioni e le vettovaglie. Gli assedianti, disposti a cerchio attorno alla fortezza, si trovavano in tal modo esposti a eventuali sortite dei difensori, ma anche a qualche attacco che poteva provenire da Belgrado; sennonché, i difensori erano in numero esiguo per attuare pericolose incursioni esterne e il gran visir non aveva intenzione di correre in soccorso a Timişoara.

Tra il 27 e il 30 agosto ebbero luogo i lavori di costruzione dei ponti di comunicazione sui rami della Bega e furono assegnati i campi alla fanteria e alla cavalleria. Il principe si sistemò a nord a circa 1.000 passi dalla fortezza. La sera del 27 fu assalita da alcuni granatieri la villa del pascià, che fu subito abbandonata dai turchi, i quali incendiarono le case, i giardini e le provviste di foraggio. Un primo cannoneggiamento cominciò il giorno 28, ma senza particolari effetti distruttivi. A nord della fortezza furono sistemati 65 battaglioni di fanteria, 8 reggimenti di cavalleria e 2 di ussari; a sud 19 reggimenti di

cavalleria e 3 di ussari. Il principe intendeva infatti attaccare la fortezza da nord, ove il terreno era più agevole[15].

Il 29 agosto trenta granatieri occuparono una moschea semidistrutta, che si trovava vicino alla ex villa del pascià: i turchi, per non profanarla col sangue dei caduti in un eventuale combattimento, la abbandonarono (Mauvillon IV 1789, 310).

Il 30 agosto giunse da Petervaradino il convoglio col materiale d'assedio e altre vettovaglie; l'arrivo del convoglio da Pest era invece previsto non prima del 10 settembre. Ciononostante, il principe diede l'ordine di procedere ai preparativi per l'assedio.

Eugenio aveva deciso d'impiegare in Transilvania e nel Banato per l'occupazione di Caransebeş (Karánsebes), Lugoj (Lugos), Lipova (Lippa) e della Porta di Ferro una parte delle truppe d'Ungheria che non lo avevano seguito nell'impresa di Timişoara, fermo restando che, in caso di necessità, esse avrebbero dovuto raggiungerlo per mettersi al suo servizio[16].

L'escavazione delle trincee iniziò nella notte del 1° settembre: furono impiegati 2-3.000 uomini per lo scavo. Furono scavate tre gallerie parallele, sempre più vicine alla Grande Palanca (a 350-400, 200 e 30-60 passi di distanza, rispettivamente), collegate a ridotte armate di cannoni a tiro veloce e a batterie con cannoni grossi e colubrine. I lavori proseguirono sotto il fuoco di disturbo proveniente dalla Grande Palanca di moschetti, cannoni e mortai e sotto lanci di padelloni di pece, granate e frecce. Il 6 settembre, allo spuntar del giorno, iniziò il fuoco vero e proprio. Un'ora prima dell'alba del 10 settembre i giannizzeri tentarono una prima sortita contro le trincee, con fiaccole in pugno, la sciabola sguainata e lanci di grida tremende, mentre soldati tatari attaccavano le truppe di scorta: furono tutti ricacciati sino al fosso. Nella notte tra l'11 e il 12 settembre i turchi tentarono un'altra sortita ma furono respinti dai dragoni[17].

Il convoglio coi materiali d'assedio giunse da Pest il 14 settembre: esso comprendeva 15 cannoni grossi da 24 libbre, 6 mortai da 30 libbre, 20 mortai da 10. Un secondo convoglio da Pest con 10 cannoni grossi da 24 libbre e 3 mortai da 60 arriverà al campo appena il 6 ottobre. Le munizioni giungevano invece alla spicciolata con piccoli convogli, data l'impossibilità di reperire simultaneamente tutti i carri necessari per il trasporto. Il principe si lamentò con dure parole del

[15] Eugenio di Savoia all'imperatore, accampamento presso Timişoara, 30 agosto 1716 (Matuschka 1900,suppl., 94-96).

[16] Cfr. le lettere di Eugenio di Savoia al generale conte Steinville, accampamento presso Zenta, 18 agosto 1716 (Matuschka 1900, suppl., 85-87); accampamento davanti a Timişoara, 30 agosto 1716, (Matuschka 1900, suppl., 98-99);5 settembre 1716, (Matuschka 1900, suppl., 107); 12 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 121-122).Era nuovamente corsa voce che 20.000 turchi e 30.000 tatari avessero attraversatoil Danubio.

[17] Il principe informava costantemente e dettagliatamente l'imperatore anche dei lavori di escavazione delle trincee; si veda a esempio le lettere del 7, 11 e 15 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 108-111, 112-113e 115-117).

ritardo dell'arrivo dei convogli e del conseguente rinvio dell'inizio dell'assedio vero e proprio col comandante della piazzaforte di Buda, barone von Stomm[18].

Un convoglio d'artiglieria da Eszék[19] arrivò al campo di Timişoara il 17 settembre. Lo stesso giorno più di 60 bocche da fuoco tempestarono la fortezza e, in special modo, la Grande Palanca, con bombe, palle e granate. Cominciarono a sparare anche due (poi tre) batterie da breccia: l'obiettivo era quello d'aprire una breccia nella Grande Palanca, dare l'assalto e poi continuare l'attacco contro la città[20]. I cannoni sparavano in media 80 colpi al giorno: avevano ancora riserve di munizioni per 8-9 giorni. Se non fosse arrivato per tempo il rifornimento dall'Ungheria, sarebbero rimasti inattivi. Intanto le trincee e le gallerie erano arrivate a tre passi dal fosso della Grande Palanca.

Altre lagnanze furono inoltrate dal principe al conte Herberstein perché i mercanti che, muniti di lasciapassare, dal campo di Temesvár si recavano a Szeged ad acquistare vettovaglie erano costretti a effettuare percorsi alternativi pagando una tassa supplettiva, che faceva salire di prezzo tutte le vivande. Eugenio diede ordine di far cessare immediatamente tali abusi[21]. Un ordine analogo sarà ripetuto il 18 settembre.

Sennonché, il principe sarà costretto a tornare sull'argomento indirizzando una lettera di protesta al Consiglio Aulico di Guerra dopo esser stato informato che gli abusi di cui s'è detto s'erano regolarmente ripetuti nonostante la promulgazione di patenti imperiali di divieto[22]. D'altro canto, si verificava pure il caso che mercanti e vivandieri, ma anche ufficiali e sottufficiali dediti al trasporto di viveri per l'Armata, nei loro viaggi di andata e ritorno si facevano alloggiare usando violenza, si appropriavano indebitamente di cavalli da tiro o commettevano insolentemente altri atti illegali[23].

Verosimilmente ci furono problemi pure con la sanità; da una lettera del principe del 5 settembre si arguisce infatti che i medici e i chirurghi di Szeged si siano rifiutati di prestare assistenza agli infermi e ai feriti di guerra ivi ricoverati. Dura fu la reazione del principe nell'apprendere tale notizia[24].

[18]Eugenio di Savoia al barone von Stomm, accampamento dinanzi a Timişoara, 3 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 106).
[19]Oggi Osijek, in Croazia.
[20]19 Eugenio di Savoia all'imperatore, accampamento presso Timişoara, 18 settembre 1716 (Matuschka 1900,suppl., 130).
[21]Id. al conte Herberstein (Szeged), accampamento dinanzi a Timişoara, 13 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 114).
[22]Id. al Consiglio Aulico di Guerra, accampamento dinanzi a Timişoara, 25 settembre 1716 (Matuschka 1900,suppl., 129–130).
[23]Id. al barone von Cosa (Arad), accampamento dinanzi a Timişoara, 16 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 120).
[24]Id. a Id., accampamento dinanzi a Timişoara, 5 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 107).

Era pure inconcepibile per il principe che il provveditore della farmacia non disponesse di farmaci e medicamenti di qualità e in quantità necessari per la cura dei feriti anche se – sosteneva – era "naturale, che dei malati e feriti, alcuni di tanto in tanto muoiano"[25].

Il 18 settembre erano già aperte tre brecce nel vallo della Grande Palanca; i turchi si difendevano abilmente disturbando i lavori degli assedianti. Le perdite in vite umane si facevano sempre più gravi, tant'è che il principe doveva incoraggiare i soldati, promettendo loro anche dei premi. Intanto era arrivato al campo dalla Transilvania il conte Steinville con reggimenti di cavalleria e granatieri. Il 22 settembre l'assalto era imminente, ma fu ritardato per le informazioni che provenivano da sud: si dava per certa la notizia che un esercito ottomano avesse passato il Danubio e il Timiş/Temes e si stesse avvicinando a Timişoara: furono visti dagli esploratori del principe molti giannizzeri a cavallo; forse c'era con loro anche il gran visir[26]. Fin dall'inizio di settembre s'erano propalate svariate voci sull'imminente arrivo a Timişoara di truppe tatare e turche: il 5 settembre fu annunziato che 14.000 tatari stavano muovendo verso la fortezza; il 10 settembre, che 25.000 tatari e turchi avevano passato il Danubio a Višnjica; l'11 settembre, che il Danubio era stato attraversato da 30.000 uomini; il 12 settembre, che 18.000 tatari e 12.000 turchi erano accampati a Panciova[27]; il 18 settembre, che 20-30.000 turchi avevano traghettato il Danubio a Višnjica per accamparsi il 23 a Panciova. Nessuna di queste voci corrispondeva a verità.

La sera del 22 settembre il conte Pálffy diede avviso che gli ussari da lui mandati in esplorazione avevano comunicato l'avvicinarsi di un'armata turca. Se ne deduceva che i turchi fossero intenzionati a portar soccorso ai difensori di Timişoara: la notte tra il 23 e il 24 – si seppe – avrebbero introdotto nella fortezza 12.000 uomini tra *spahi* e tatari insieme con un gran numero di sacchi di polvere, farina, riso, biscotto e altre vettovaglie, di cui la guarnigione scarseggiava. Nel contempo – risultava dallo stesso avviso – altri 20.000 turchi e 8.000 tatari avrebbero espugnato il campo del generale Pálffy, assecondati da una sortita dei difensori. Informato di tale disegno, il principe si trasferì nel quartiere del generale Pálffy e fece portare colà 20-24 pezzi d'artiglieria. In effetti, tra mezzogiorno e l'una e mezzo del 23 settembre i turchi irruppero con alte grida nel campo del generale Pálffy: dopo un triplice e furioso assalto, il nemico fu respinto dalla cavalleria imperiale schierata lungo la circonvallazione, che il principe aveva fatto costruire in fretta e furia. Più tardi si saprà che il corpo di spedizione ottomano, comandato da Curd pascià, l'*aga* dei giannizzeri, era costituito da 20.000 cavalieri scelti, 7–8.000 tatari e 500 giannizzeri, aizzati per

[25]Id. al barone von Löffelholz (Petervaradino), accampamento dinanzi a Timişoara, 22 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 126).
[26]Id. a Id., accampamento presso Timişoara, 22 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 121-122).
[27] Pančevo, oggi in Serbia.

quell'impresa dalla promessa di denaro (uno zecchino per soldato, secondo Mauvillon). I cavalieri mandati all'inseguimento degli assalitori fecero un macabro rinvenimento: in un accampamento abbandonato furono trovati i corpi decapitati di quei pochi soldati ch'erano caduti nelle mani dei turchi; le teste erano divise in due mucchi: da una parte quelle dei tedeschi, dall'altra quelle degli ussari ungheresi e dei rasciani. Invero, l'attacco turco ci fu, ma la cavalleria imperiale che s'era sistemata lungo la linea di circonvallazione sostenne il primo impeto degli assalitori costringendoli alla ritirata; a una seconda carica essi furono nuovamente respinti. Vano fu il tentativo dei turchi d'introdurre nella fortezza alcune centinaia di validi giannizzeri: i cannoni imperiali ne fecero una strage: rimasero sul campo – fu calcolato – 4.000 turchi, tra i quali molti ufficiali. Le spie e i prigionieri confermarono che s'era trattato d'un corpo di 27–28.000 turchi o tatari, tra cui c'erano anche molti giannizzeri. Il 23 settembre[28], a tarda sera, i difensori fecero la programmata sortita uscendo verso sud dalla porta di Belgrado della Piccola Palanca per dar man forte ai loro commilitoni: troppo tardi perché essi se n'erano già andati[29].

Ma il pericolo non era cessato del tutto: notizie da Petervaradino davano per certo e imminente l'arrivo del gran visir in persona dopo le feste del Bairam[30], mentre si stavano avvicinando orde tatare (10-12.000 uomini) provenienti dalla Crimea, nonché truppe moldave e valacche. Il principe però dubitava che i moldavi e i valacchi lasciassero le loro terre esposte alle incursioni degl'imperiali dislocati nei pressi di Braşov (Brassó)[31]. Il principe Eugenio decise pertanto di non andare incontro al nemico ma di rimanere in attesa onde vagliarne le intenzioni.

Il 25 (secondo Mauvillon) furono date disposizioni per l'attacco, che fu rinviato tre o quattro volte a causa del fuoco delle batterie turche (Mauvillon 1789, IV, 318–319).

Il 26 nuova sortita ottomana andata a vuoto, mentre i cavalieri imperiali si stavano procurando il foraggio[32]. Lo scavo delle gallerie d'accesso al fosso della Grande Palanca e la costruzione dei ponti che portavano alle brecce attraverso il fosso erano stati disturbati dall'artiglieria ottomana nella notte tra il 24 e il 25 settembre: le bombe crearono franamenti nel fossato facendo salire l'acqua della

[28] Il giorno seguente secondo de Ligne 1810, 131.

[29] Sull'attacco turco-tataro cfr. la lettera del principe Eugenio all'imperatore, accampamento dinanzi a Timişoara, 25 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 127–128); e anche Sanvitale 1738, 217 e Mauvillon 1789, IV, 315–318 e 325.

[30] Qui si tratta del grande Bairam, festa solenne dei musulmani che si celebra settanta giorni dopo il piccolo Bairam, il quale, a sua volta, ha luogo subito dopo il digiuno del Ramadan e dura quattro giorni.

[31] Eugenio di Savoia all'imperatore, accampamento presso Timişoara, 29 settembre 1716 (Matuschka 1900,suppl., 130-131).

[32] Id. a Id., accampamento presso Timişoara, 29 settembre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 130–131).

Bega, che inondò le gallerie stesse. Furono scavate altre gallerie in modo da procedere con l'assalto su un fronte più ampio[33].

Il 28 settembre furono date per la seconda volta disposizioni per l'assalto: trenta battaglioni furono radunati per l'attacco decisivo, che fu però nuovamente rinviato. Secondo il principe Eugenio, un assalto prematuro, anche se di esito positivo, avrebbe comportato grossi sacrifici e perdite.

L'assalto alla Grande Palanca fu finalmente pianificato per la mattina del 30 settembre: 30 battaglioni e 30 compagnie di granatieri erano pronti per l'attacco; i 7 battaglioni della guardia di trincea costituivano la prima riserva. Il feldmaresciallo Pálffy avrebbe dovuto simulare un attacco da sud con le compagnie di granatieri e carabinieri dei suoi reggimenti di cavalleria e con l'ausilio dell'artiglieria. Il generale Mercy doveva tenere in riserva a nord i suoi reggimenti di cavalleria. Seguiamo l'ordine d'assalto ufficiale:

> I battaglioni destinati all'assalto delle tre brecce dovevano formare tre gruppi o colonne d'assalto: ala destra, *Corps de bataille* e ala sinistra, ciascuna di 10 compagnie di granatieri e 10 battaglioni. Ciascun gruppo: alla testa un caporale e 10 granatieri volontari; poi 2 compagnie di granatieri con un Luogotenente e 30 granatieri avanti; poi un Luogotenente Colonnello con 3 compagnie di granatieri, i guastatori, un Colonnello con le altre 5 compagnie di granatieri; poi la fanteria divisa in tre scaglioni, il primo di 2 battaglioni, il secondo e il terzo di 4. A seguito di ciascuno dei tre gruppi 900 lavoratori, di cui 600 sotto il comando di un Colonnello e di un Maggiore, portanti fascine, 200 zappe, 400 pale, e gli altri 300 comandati da un Luogotenente-Colonnello, dei quali 100 con gabbioni e 200 con fascine, picchetti e martelli (Matuschka 1900, 195 e app., 296).

L'assalto doveva partire dall'ala sinistra, la quale avrebbe passato il fosso sui ponti; l'ala destra avrebbe dovuto invece passare il fosso a guado. Il comando di tutte le truppe destinate all'assalto fu affidato al feldmaresciallo Alexander von Württemberg, che comandava personalmente la colonna di centro; aveva come subalterno il maggiore generale Langlet. Il gruppo di destra era guidato dal luogotenente maggiore Ahumada col maggiore generale Livingstein, quello di sinistra dal luogotenente maggiore barone de Camus col maggiore generale Wallis. L'adunata fu fissata per le ore 7.30, poi rinviata alle 10; ma soltanto all'una del pomeriggio le colonne si mossero per l'assalto, a sua volta fissato per le 16. Siccome però tutte le truppe non furono pronte prima di sera, il principe rinviò definitivamente l'attacco al giorno seguente, 1° ottobre. La notte imperversarono sia la pioggia che le granate turche: i soldati, alleggeritisi dei giubboni, erano bagnati fradici.

La mattina dell'assalto, il principe Eugenio rincuorò le truppe facendole rifornire di pane e aquavite. Il segnale dell'assalto fu dato con una salva di cannone alle sette e mezzo. Gli assedianti si lanciarono sotto una pioggia di proiettili oltre i

[33] Dei franamenti si parla anche in Mauvillon 1789, IV, 319.

ponti o guadando il fosso con l'acqua fino alle ascelle e i fucili tenuti alti. La colonna di sinistra fu la prima a raggiungere una delle tre brecce, che occupò dopo mezz'ora di strenua lotta. La colonna di centro incontrò invece maggiori difficoltà e perse molti uomini. La colonna di destra attaccò ben motivata dalla voglia di combattere dei suoi uomini. Alle 10 la battaglia era vinta: mentre arrivava la fanteria imperiale, i granatieri si misero all'inseguimento dei nemici in fuga. Alle 11 la Grande Palanca era conquistata: i granatieri avevano raggiunto le porte del sobborgo. Grazie all'ausilio degli ingegneri e degli zappatori, il terreno fu trincerato, a una cinquantina di passi dal fosso della città. I turchi tentarono un contrattacco andato a monte. Quasi tutte le case dell'abitato interno della Palanca andarono distrutte dal fuoco appiccato dagli stessi difensori[34].

Molti furono gli ufficiali uccisi o feriti; in tutto 455 furono i morti e 1492 i feriti (Matuschka 1900, app., 300 e suppl., 133-134). Non meno di 2.000 furoni i caduti tra i turchi, 500 i prigionieri. Furono catturati soltanto 2 cannoni grossi e 9 piccoli, ma anche molti cavalli, bestiame e foraggio. Il 5 ottobre la notizia della vittoria fu portata a Vienna. Intanto si stavano approntando i lavori di sistemazione delle piazzeforti, delle batterie e delle trincee verso la fortezza, che ormai distava dagli assedianti solo qualche decina di passi.

Tutta la notte seguente continuò il fuoco dai valli della città contro gl'imperiali, che avevano difficoltà a conservare le posizioni conquistate sulla Palanca. Servirono diversi giorni per sistemarvi i cannoni fatti passare attraverso la breccia. Il 7 ottobre giunse da Pest il secondo grosso convoglio col materiale d'assedio.

Il 10 ottobre erano in funzione 43 cannoni e 40 mortai; fu preso di mira con un fuoco incessante il bastione della porta di Arad nella parte settentrionale della città. Il giorno seguente i turchi ritirarono le loro batterie dal bastione, ormai ridotto a un cumulo di macerie, mentre nella città divampavano gl'incendi. Il 12 ottobre gli zappatori scendevano nell'avanfosso. Alle 11 e mezzo antimeridiane una bandiera bianca fu innalzata sul bastione: i turchi chiedevano la resa. Il principe accettò di trattare: nel pomeriggio dello stesso giorno il comandante della fortezza, Mehmed agà, si recò nella tenda di Eugenio a negoziare la resa per conto del pascià di Timişoara, Mustafa.

Lo schema di capitolazione, redatto il 13 ottobre 1716 "dinanzi a Timişoara" in lingua italiana con traduzione in tedesco e sottoscritto da Eugenio von Savoye [*sic!*], da Mehmed Aga Azebani e da Hadzi Ewel Mehmed, si articolava in 10 punti con le rispettive annotazioni redatte dallo stesso principe. Venne concessa la libera partenza da Timişoara alla volta di Belgrado (per la via più breve in otto giornate complessive di viaggio dettagliatamente programmate) a tutti i soldati con le armi e le bandiere e a tutti gli abitanti di qualsivoglia

[34] Sull'assalto cfr. anche Mauvillon 1789, IV, 320-322.

nazionalità (ce n'erano a quanto sembra ben 72) insieme con le donne, i fanciulli e le robe, compresi i quadrupedi necessari al trasporto dei carri. Furono chieste dagli ottomani 7.000 vetture per il trasporto degli abitanti e delle loro masserizie sostituibili in caso di rottura del mezzo o affaticamento degli animali da traino (il principe ne concesse però solo 1.000)[35]. Fu chiesta e accordata sussistenza di vettovaglie lungo il tragitto, nonché una scorta durante la marcia verso Belgrado. Tutte le munizioni sarebbero dovute rimanere nella fortezza (i soldati turchi avrebbero potuto portare con sé solo alcuni colpi). Gli schiavi, gli apostati (eccetto i disertori), i ribelli ungheresi (*kurucok*), i rasciani, gli ebrei, gli armeni, i greci e gli zingari sarebbero potuti partire coi turchi se lo avessero voluto[36]. Gli abitanti avrebbero avuto il permesso di vendere liberamente le proprie cose. I turchi chiesero dieci giorni di tempo per organizzare la partenza, il principe praticamente ne concesse solo un paio.

Firmata la capitolazione, il principe von Württemberg entrò in città con 12 compagnie di granatieri e 12 battaglioni di fanteria. La partenza prevista per il 15 ottobre fu differita sia a causa dell'impossibilità di trovare tutte le vetture accordate per il trasporto delle merci e degli abitanti, sia a causa delle difficoltà di spostamento in seguito al dissesto delle strade e dei ponti causato dai bombardamenti. Il principe, comprendendo la situazione, non insistette perché Mustafa pascià rispettasse i tempi previsti per l'evacuazione dalla convenzione di capitolazione, ma si accontentò di occupare le porte, il castello e la città. Aleggiava peraltro un clima di armonia tra vincitori e vinti, che si mischiavano tra di loro come se non si fossero aspramente combattuti fino a qualche giorno prima: non si registrarono angherie e molestie né da una parte né dall'altra. Il principe era invece alquanto preoccupato dalle notizie che davano per certo il raduno d'un corpo ottomano a Smederevo, un altro raduno di truppe nemiche a Orşova (Orsova) e l'ingresso in Valacchia di truppe tatare pronte poi a entrare in Transilvania[37].

Fu assegnata ai turchi una scorta di 500 uomini, in cambio della quale essi lasciarono a Timişoara alcuni ostaggi. La partenza ebbe alfine luogo alle ore 11 del 17 ottobre: attorniati da compagnie di granatieri, carabinieri e cavalieri imperiali schierate a sud della Piccola Palanca, i turchi sfilarono in 12.000 circa, tra cui 2-3.000 tra *spahi* e tatari, non a *tamburo battente* com'era stato loro permesso; il pascià era in testa alla colonna, preceduto da una coda di cavallo

[35] Eugenio si scusò con Mustafa pascià per non esser stato in grado di fornirgli altre 500 vetture, considerate anche le difficoltà di procurare i 1.000 carri promessi. Il principe Eugenio a Mustafà pascià, accampamento dinanzi a Timişoara, 13 ottobre 1716 (Matuschka 1900, suppl., 139-140).

[36] Si presume pertanto che ci devono esser stati casi di disertori o transfughi rifugiatisi nella fortezza e cheeventualmente si erano convertiti all'Islam. A proposito dei ribelli ungheresi Eugenio annotò a margine dell'atto la seguente frase: "La canaglia può andare dove vuole".

[37] Eugenio di Savoia all'imperatore, accampamento presso Timişoara, 16 ottobre 1716 (Matuschka 1900,suppl., 140).

avvolta in un panno e seguito da alcuni drappelli di *spahi* e tatari. In città erano rimasti soltanto rasciani ed ebrei.

Con la fortezza furono conquistati 43 cannoni di bronzo adoperabili, 80 inusabili, 13 cannoni di ferro, 10 obici e 10 mortai; 40 di questi pezzi erano stati a suo tempo sottratti dai turchi agl'imperiali nelle fortezze ungheresi. Gl'imperiali s'impossessarono altresì di munizioni, bombe, palle di cannone, polvere da sparo, piombo, nonché di migliaia di quintali di vettovaglie.

L'assedio era durato 42 giorni ed era costato agl'imperiali 1.066 morti e 3.322 feriti. Numerose furono anche le perdite per malattie, assenze o altri motivi: su 44.897 uomini di fanteria il 39,2% era inutilizzabile; su 18.302 soldati di cavalleria era invece inutilizzabile il 27,6%. Furono sparati 9.248 colpi da 50 cannoni da campagna e 19.372 colpi da 87 pezzi d'assedio. Le perdite ottomane non sono ufficialmente note. Determinante per la capitolazione di Timişoara fu senz'altro – come osservò lo stesso principe – l'efficace e continuo cannoneggiamento, che terrorizzò gli abitanti della città, impossibilitati di trovare un rifugio o una via di scampo e che non potevano più confidare né nel soccorso del gran visir, che coi suoi 40-50.000 uomini se ne stava a Belgrado, né in quello del *khan* dei tatari, il quale si mosse tardivamente invadendo la Valacchia con 30.000 uomini ma limitandosi a saccheggi e devastazioni.

Il principe assegnò il governo di Temesvár e del Banato al generale Mercy col compito di completare la conquista dei territori a nord del Danubio ancora sotto la dominazione ottomana. Eugenio rimase a Temesvár fino al 2 novembre. Durante il viaggio di ritorno a Vienna, sostò a Győr insieme col principe del Portogallo Emanuele. L'8 novembre ricevette dal papa Clemente XI nel duomo l'alta onorificenza dello 'stocco e berrettone'[38].

La notizia della capitolazione di Timişoara e della perdita del Banato creò grande sconforto sul Bosforo: per quindici giorni fu celata allo stesso sultano.

Bibliografia

Acsády, Ignác. 1898. *Magyarország története I. Lipót és I. József korában(1657–1711)*,in Sándor Szilágyi (a cura di), *A magyar nemzet története*, vol. VII, Budapest: Az Athenaeum irodalmi és nyomdai R. Társulat (ed. anastatica, Budapest: Kassák Kiadó, vol. XIII).

Anonimo. 1919. *Vita e gesti di Eugenio Francesco, duca di Savoia e luogotenente generale cesareo, dell'anno 1683 fin'all'anno 1718*. Portata dal tedesco nell'italiano per Gio. Leopoldo Rosatti, Ghissa–Frankfurt.

Arneth, Alfred (von). 1864. *Prinz Eugen von Savoyen*. 3 voll. Wien: Wilhelm Braunmüller. Anonimo. 1737. *Storia di Francesco Eugenio Principe di Savoja*. Ferrara: Giuseppe Barbieri. Bánlaky Doberdoi (Breit Doberdói), József. 1942. A magyar nemzet hadtörténelme. Vol. XIX.

[38] Cfr. *Mémoires du Prince Eugène de Savoie écrits par lui–meme* (ed. 1810) cit., p. 132, e anche Mauvillon, *Storia del Principe Eugenio di Savoja* cit., IV, pp. 338–41, dove è descritta la cerimonia della consegna dell'onorificenza con dovizia di particolari. Cfr. al proposito anche Arneth 1864, I, 410.

Budapest: Grill Károly. Versione online: mek.oszk.hu/09400/09477/html/0019/1701.htmle/1702.html.
Böhm, Lénárt. 1867. *Dél–Magyarország vagy az úgynevezett Bánság külön történelme*. Vol. I. Pest: Emich G.
Braubach, Max. 1963-65. *Prinz Eugen von Savoyen. Eine Biographie*. 5 voll. München: R. Oldenbourg.
Campagne del Principe Eugenio di Savoia. 1889-1902. 20 voll. Torino (ed. originale. Feldzüge des Prinzen Eugen von Savoyen nach den Feldakten und anderen authentischen Quellen, Wien: Verlag des K. K. Generalstabes).
Cardini, Franco. 2011. *Il Turco a Vienna. Storia del grande assedio del 1683*. Roma-Bari: Laterza.
D'Artaville (Mr.). 1710. Memoires pour servir a l'Histoire du Prince Eugene de Savoie, La Haye: Etienne Foulque.
De Ligne, Charles Joseph (Eugèn, prince de Savoie–Carignan). 1810. *Mémoires du Prince Eugène de Savoie écrits par lui-meme*, Paris: L. Duprat–Duverger.
Herre, Franz. 2001. *Eugenio di Savoia. Il condottiero, lo statista, l'uomo*. Traduzione di Anna Martini Lichtner. Milano: Garzanti (ed. originale: 1997. Prinz Eugen. Europas heimlicher Herrscher, Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt GmbH).
Horváth, Jenő. 1941. *Szavojai Jenő herceg. A dunai monarchia kialakulása*. Budapest: Cserépfalvi.
Jori, Ilio. 1933-1934. *Eugenio di Savoia (1663-1736)*. Torino: Paravia.
Kamen, Henry Arthur. 1969. *The War of Succession in Spain. 1700–1715*. London: Weidenfeld and Nicolson.
Köpeczi, Béla, Várkonyi, Ágnes R. 2004. II. *Rákóczi Ferenc*. Budapest: Osiris.
Matuschka, Luigi. 1900. *Guerra contro i Turchi. 1716-18. Campagna del 1716*. Torino: Roux e Viarengo (Campagne del Principe Eugenio di Savoia, vol. XVI, VII della s.II) con appendice e supplemento («Corrispondenza militare del Principe Eugenio di Savoia. 1716- 1718»)
Mauvillon, Eléazar. 1789. *Storia del Principe Eugenio di Savoja*, 4 voll. Torino: Società dei Librai.
Oppenheimer, Wolfgang, Cardinali, Vittorio Giovanni. 2012. *La straordinaria avventura del Principe Eugenio.* Milano: Mursia.
Papo, Adriano. 2002-2005. "Le campagne ungheresi del principe Eugenio di Savoia", in *AION–Studi Finno–ugrici*, 4, p. 143-163.
Petri, Anton Peter. 1966. *Die Festung Temeschwar im 18. Jahrhundert*. München: Verlag des Südostdeutschen Kulturwerks.
Sanvitale, Jacopo. 1738. Vita e campeggiamenti del Serenissimo Principe Francesco Eugenio di Savoja, supremo comandante degli eserciti Cesarei, e dell'Imperio. Venezia: Giovanni Battista Recurti.
Setton, Kenneth Meyer. 1991. *Venice, Austria, and the Turks in the Seventeenth Century*. Philadelphia: The American Philosophical Society.
Várkonyi, Ágnes R. 1987. *Magyarország visszafoglalása. 1683-1699*. Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat.
Vocelka, Karl. 1988. "Prinz Eugen von Savoyen und die Türken", in *Studi italo-tedeschi*, p. 45– 58.

Alexandru GAFTON
(Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași)

Știința colaborativă

Abstract: (Collaborating in Science) Although the search for truth and the results of this very process are profoundly undemocratic, the whole struggle increasingly requires an environment characterized by “sociality”. Since the human knowledge extends and deepens itself, becomes more accurate and more specialized, and tends to transgress the limits of the scientific fields, the collaborative effort seems to be the necessary solution for achieving solid results and, consequently, genuine scientific progress.

Keywords: collaborating, specialization, truth, science, knowledge

Rezumat: Deși procesul de căutare a adevărului, dimpreună cu rezultatele acestuia, sunt profund "nedemocratice", întregul travaliu impune tot mai intens o cerință de "socialitate". În condițiile în care cunoașterea umană se extinde și aprofundează, devine mai acurată și mai specializată, totodată arătând nevoia de a transcende limitele disciplinelor, efortul colaborativ apare a fi soluția necesară.

Cuvinte-cheie: colaborare, specializare, adevăr, știință, cunoaștere

> **Motto:** „Radical changes in data, methods and theory are upon us. The future of the discipline will depend on responses to these changes: either the field turns in on itself and atrophies, or it modernizes, and tries to capitalize on the way language lies at the intersection of all the disciplines interested in human nature.”
>
> (Levinson, St.C., Evans, N.)

Mulțumesc organizatorilor Conferinței și în special colegului Bogdan Țâra pentru onoranta invitație de a expune câteva gânduri în fața acestei distinse adunări.

În ultimul deceniu am avut ocazia de a cunoaște destul de bine activitatea multor colegi din țară, precum și a instituțiilor din care fac parte aceștia. Mi-au atras atenția îndeosebi elementele de decalaj, de specificitate, dar și anumite elemente de comunitate în ceea ce privește concepția asupra a ce este, cum este și cum poate fi făcută cercetarea științifică. Considerând această chestiune de importanță primordială în activitatea noastră și fiind cu deosebire preocupat de ea, sper că aspectele pe care vi le aduc în atenție coincid întrucâtva cu cele la care însivă reflectați.

*

1. Plec de la premisa că existența eficientă a organismelor – fie biologice, fie sociale – necesită armonia lor structural-funcțională și acomodarea la mediu, fapt pe care îl consider valabil și pentru activitatea pe care o numim *știință*. Aceasta este un proces complex de cunoaștere și reflectare obiectivă a realității – așa cum este ea percepută de simțuri, reflectată prin cogniție și exprimată prin limbă. Întrucât ființa umană nu deține dotările necesare nici la nivel senzorial, nici la nivel rațional-cognitiv, nici la nivel lingvistic, pentru ca procesul să se împlinească întocmai și în concordanță cu datul realității, cunoașterea și înțelegerea întocmai rămân un țel rezonabil, chiar dacă sever îngreunat de datul biologic. Fără a căuta ceva anume, urmărind realitatea așa cum este – spre a pătrunde structura și funcționarea părților și a întregului, și a înțelege devenirea organică și sistemică a acestora –, cercetătorul nu poate fi interesat de decupaje, fie și în care „totul se ține", sau de coerența construcției teoretice, ci, în primul rând și fundamental, de aflarea adevărului despre realitate. Alternând constant perspectivele microscopică și macroscopică, sincronică și diacronică, statică și dinamică, apoi metodele inductivă și deductivă, și ținând seamă de caracterul colaborativ-concurențial al elementelor științei, se pot obține – în pofida inerentelor dificultăți – premisele optime care permit a se tinde constant și neabătut în această direcție, evitându-le pe celelalte.

2. Precum comunicarea – a cărei speță este – limba are ca dat fundamental caracterul biologico-social. Temeiurile comunicării lingvistice, așadar, se află în afara limbii, apariția, existența, persistența și uzurile acesteia neputând fi judecate pierzându-se din vedere fundamentul și rosturile tranzacționale ale limbii. Deși lingvistica a tânjit dintotdeauna după autonomie, de demonstrat era doar că ea este o știință dotată cu obiect și capabilă să construiască metode și instrumente adecvate acestuia. Neaparținându-i obiectul în totalitate, o cercetare lingvistică acurată nu se poate lipsi de celelalte perspective asupra obiectului. Acestea înseamnă că atât la nivelul ei conceptual-abstract – ca set de principii științifice constitutive –, cât și la nivel funcțional-concret – ca metodă aplicată de cercetare – lingvistica ar trebui nu doar să se acomodeze continuu la obiectul la care se referă – privindu-l ca pe un organism dinamic –, dar și să se adapteze la teoriile generale și speciale din științele conexe, spre a putea evolua, cu consecința creșterii adecvării ei la realitate și a acurateței ei structural-funcționale și metodologice. De aceea observația, analiza și reflecția au a cuprinde mai întâi cadrul concret, constituit și dat de realitate, apoi entitatea în alcătuirea sa și în conexiunile sale cu organismul sau sistemul a cărui parte este, la fiecare pas având în vedere elementele de teorie, de metodă și mijloacele domeniului, în relație cu cele ale domeniilor sub- și supraordonate.

3. Primul lucru care necesită o privire atentă se referă la condițiile de existență și manifestare a materialului supus cercetării. El oferă cunoaștere prin răspunsurile pe care le dă, însă doar relativ, căci materialul este produs al unui cadru și al unor condiții obiective și particulare.

3a. O cercetare aplicată la vechile texte românești, de pildă, necesită înțelegerea prealabilă a câtorva chestiuni fundamentale, întrucât decurg din esența contextului în care au fost produse aceste texte. În primul rând, textele vechi atestă din plin acțiunea, cu intensități diferite – atât în sine, cât și la nivelul diferitelor arii cultural-religioase și politice –, dinspre contextele cultural și cultual. Apoi, este necesară diferențierea unui text religios de unul laic, în virtutea constrângerilor diferite ca tip, număr și intensitate, cărora cele două tipuri de texte aveau a le face față, după care le exercitau. În al treilea rând, este important de știut dacă avem a face cu o traducere sau cu o compilație. Dacă este o traducere, este de știut dacă aceasta are una sau mai multe surse. Constituind traducerea un spațiu și un act în care o limbă devine în mod inerent model, iar cealaltă își caută soluții de a exprima conținuturi și forme, o traducere cu o sursă poate dezvălui incapacitatea traducătorului de a găsi soluții consecvente cu limba brudie, în vreme ce una având mai multe surse deja implică în mod necesar înțelegerea faptului că textul nu este tocmai sacru, sensul devenind mai căutat decât litera. În cazul compilației, libertățile pot fi mai mari și cu creșterea implicită a amestecului modalităților de edificare a textului. În sfârșit, poate cel mai important lucru este necesitatea de a ține seamă de faptul că în secolele al XVI-lea – al XVII-lea încă nu exista o normă literară, că ea abia se crea, tocmai prin astfel de acte culturale și lingvistice.

Din cele ce preced decurg numeroase consecințe pentru orice analiză, deoarece înțelegerea acestui set de elemente-cadru va determina în mod fundamental orice judecată s-ar aplica respectivelor texte și ar modula concluziile ce decurg în mod firesc din acele judecăți. O secvență precum „ceia ce *se postescu* cu ceia ce nu *postesc*” (în textul slavon, particula reflexivă *–se*^{n} apare pe ambele poziții) ar trebui să învețe despre ciocnirea normei lingvistice cu modelul străin și o anumită rezistență a celei dintâi față de o eventuală încercare de creare a unei norme literare urmând modelul străin în acest punct (contrazicând norma lingvistică, dar și sistemul). Faptul că astfel de forme apar în mai multe locuri din mai multe texte constituie un act de oscilație care arată permisivitatea traducătorilor bilingvi (ajunși în situația de a importa destule elemente din limba-sursă sau de a crea inspirați de limba devenită model). Mai important, însă, este că amploarea procesului este direct proporțională cu starea de incipiență a aspectului literar. Fiind în formare, acesta este destul de maleabil între anumite limite, astfel de inconsecvențe reflectând tocmai faptul că aspectul literar era în proces de constituire. Existența, la scriptori, a unor eforturi conștiente de comportament consecvent și regulat nu are forța și capacitatea de a atesta existența unei norme literare, ci doar strădania voită de a le constitui și conștientizarea căilor pe care se poate împlini acel deziderat. De aceea, precum în

cazul oricărei culturi aflate în acest stadiu, textele vechi românești trebuie privite ca rezultat al unui set de constrângeri: un aspect literar neformat, dar în formare, era nevoit să-și găsească forța de a cuprinde și reda întocmai texte având conținuturi complexe și exprimate în formele superioare ale unor limbi cu aspect literar exersat.

3b. Tot în același context, un caz semnificativ este cel al transcrierii fonetice. Cercetarea vechilor texte românești arată că acestea sânt bogate în felurite inconsecvențe, nu doar la nivelul întregului corpus de texte al secolului al XVI-lea sau al XVII-lea, de pildă, dar chiar la același autor, în aceeași lucrare, pe aceeași pagină, pe același rând. Situația este dată de aceeași stare de inexistență a unui aspect literar clar conturat, relativ bine normat, și beneficiind de o practică stabilizată a scrierii. Aceste texte aparțin perioadei în care practicile culturale încă nu decupaseră din norma lingvistică o normă literară, în plus, trecerea limbii pe hârtie aducea cu sine manifestarea oscilaților, a diferențelor din sânul normelor regionale și dintre normele lingvistice regionale. Acceptând că – în cadrul acelorași norme lingvistice regionale și locale – există variații caracteristice oricărei norme lingvistice naturale, apoi diferențe de cunoaștere și inconsecvențe în aplicarea normelor grafice, se înțelege că instabilitățile care însoțesc procesul de constituire a normei literare și a notării acesteia sunt caracteristice felului în care funcționează normele lingvistice naturale, dominate mai degrabă de uzuri cutumiare decât de norme propriu-zise. Înțelegerea acestui fapt are a duce la asumarea necesității ca, în procesul de transcriere a unor astfel de texte, să se aplice în chipul cel mai firesc modalități diferențiate de transcriere, în funcție de situațiile particulare reprezentate de textele concrete. Un astfel de proces înseamnă că textele se aduc la norma de transcriere doar în măsura coincidenței celor două în sfera realității și numai după ce norma de transcriere se constituie exclusiv pe baza observării atente a textelor. Altminteri, normele preced sau mutilează textele și au în vedere mize plasate în afara domeniului științific.

3c. Se înțelege că textele prezintă grade diferite de relevanță, ele fiind reprezentative în măsura în care au capacitatea de a reflecta stări concrete, eventual procese, ale limbii, din spații și timp. Faptul că textele reflectă o realitate fărâmițată înseamnă în primul rând că acea realitate era fărâmițată. Totodată, însă, aceasta înseamnă și că nu se pot extrage concluzii de prea mare generalitate atunci când cercetarea operează pe baza unor grupuri restrânse de texte. O analiză a unui text este un proces de inducție, iar rezultatele unei inducții corect executate au o validitate copleșitoare. Tăria acestei forțe, însă, decurge din îngustimea ariei din care se extrage și pe care o reflectă. Așadar, o analiză competentă a cinci texte coresiene va putea oferi concluzii de mare autoritate și încredere în ceea ce privește textele coresiene, cel mult o eventuală normă coresiană, dar nu va putea fi extrapolată asupra nici unui alt text din epocă fără a comite astfel o gravă eroare metodologică, cu toate consecințele unui astfel de act.

4. Cel de-al doilea lucru pe care aș vrea să-l aduc în atenție ține de relația lingvisticii cu alte domenii ale științei.

4a. Deși lingvistica este interesată în mod firesc de sunet, ca realitate lingvistică, ea nu poate ignora unele dintre trăsăturile fizice ale sunetului și nici modalitățile fiziologice de producere ale acestuia. A prelua termeni precum *timbru*, *intensitate*, *labialitate* etc., fără a-i folosi împreună cu porțiunea domeniilor cărora îi aparțin, ar fi un efort fără finalitate. Tot astfel, deși nu toate limbile gramaticalizează toate perspectivele, cercetarea lingvistică nu poate trece cu vederea situațiile în care apar modalități lingvistice de exprimare a unor astfel de perspective. Dar nici nu le poate cerceta cum se cuvine de una singură sau exclusiv cu mijloace proprii și neluând în seamă teoriile și explicațiile din alte domenii cu privire la acele situații.

4.b. Având în vedere conjuncția dintre inepuizabila varietate a realității și nevoile de cunoaștere, s-ar crede că orice cercetare este necesară și poate fi oricând făcută. În fapt, și la acest nivel există constrângeri firești, care ne arată că ordinea realității se impune și științei, că știința trebuie să preia ordinea realității. De pildă, sintezele nu pot preceda monografiile, așa cum concluziile nu pot fi emise înainte de a exista materialul și cercetările din care s-ar extrage acele concluzii. O bună cunoaștere a unui domeniu are drept marcă de încredere mai degrabă capacitatea de a identifica temele reale ale acelui domeniu, decât a desfășura corect un anumit tip de cercetare. Dincolo de faptul că anumite teme nu pot fi tratate în mod adecvat în perioade în care, în prealabil, nu au fost lămurite alte teme, este de reținut că temele trebuie să decurgă din relația dintre nevoile domeniului, posibilitățile acestuia și, desigur, capacitățile materialului concret din care se extrage tema. Astfel, o temă precum *Retorica în* ***Codicele Voronețean***, de pildă, ar fi aberantă, căci respectivul text nu poate oferi răspunsuri în acel plan. Retorica *Faptelor Apostolilor* sau a *Epistolelor* este o altă temă, iar materialul care permite într-adevăr o astfel de cercetare nu poate fi constituit de *Codicele Voronețean*. La fel ar fi analizarea unei prepoziții, de pildă, dintr-un text vechi, fără a înțelege că, acolo, respectiva prepoziție era o banalitate sau că ea este doar rezultatul unei soluții de traducere, care nu permite realmente și nici nu necesită interpretări stilistico-retorice sau pragmatice. În sfârșit, în aceeași situație s-ar afla o analiză gramaticală care ar trece prin elaborata rețea a gramaticii actuale materialul oferit de limba veche, deoarece, dincolo de firești elemente de comunitate, instrumentul elaborat cu câteva sute de ani mai târziu este adecvat realității la care se aplică în primul rând deoarece decurge din aceasta, el nefiind un dat atemporal și universal, ci, cel mult, o modalitate suplă de a privi și analiza, eventual înglobând suficiente elemente și coborând până la nivele de largă generalitate.

4c. Exemplar în ceea ce privește formularea de teorii majore și de elemente de doctrină, ținând seamă de perspectivele altor domenii de cercetare, este cazul teoriei bazei de articulație, a lui A. Philippide (de altfel, savantul ieșean utilizează – nu doar din abundență, dar în modalități foarte concrete și aplicate – concepțiile filozofilor și

oamenilor de știință din vremea sa și din secolele anterioare). În concepția lui A. Philippide, aceasta este un factor de prim rang, de ordin structural-biologic. La interiorul unei comunități, baza de articulație este cea care determină constelația limbii și modalitățile ei concrete de a exista și de a se manifesta. Ea este lesne perceptibilă la contactul cu o altă limbă, când impune și determină realizările lingvistice ale vorbitorului, nepermițându-i acestuia un comportament lingvistic identic cu cel al vorbitorului nativ al acelei limbi. Neputând nega această realitate, cei care au respins teoria bazei de articulație au trecut aceste realizări pe seama *deprinderilor articulatorii*. Dar A. Philippide are în vedere și deprinderile, însă arată că ele sunt generate de exercițiul constant și îndelungat al factorului primordial – baza de articulație –, deprinderile fiind un factor derivat, de tip funcțional-social. În epoca apariției și creșterii darwinismului, A. Philippide era deosebit de atent în a distinge factorul structural, darwinist, de cel funcțional, lamarckist, fără a nega pe vreunul, fără a le acorda roluri disproporționate în raport cu ceea ce constituiau ele ca urmare a reflectării realității de către știință. Este o situație în care un lingvist ține seama de detaliile unor teorii valide dintr-un domeniu supraordonat sau fundamental în raport cu lingvistica. Indiferent de aparenta coerență a teoriei lingvistice, privite în sine și izolat, și de aparentul eclectism, întrucât lingvistica nu este o entitate separată și lipsită de orice conexiune cu celelalte, dimpotrivă, aceasta nu poate afla adevărurile pe care are a le înțelege și exprima decât în conjuncție cu alte științe.

5. Un organism poate fi studiat sub aspect anatomic, structural, și sub aspect fiziologic, funcțional. Astfel se pot identifica celule, țesuturi, organe, aparate, sisteme de diferite tipuri, având diferite funcții. Chiar dacă această perspectivă are baze în realitate, nici celula, țesutul sau organul, nici sistemul circulator sau doar subcomponenta sa venoasă, ori aparatul locomotor sau sistemul osos nu au existență funcțională în afara întregului pe care dimpreună îl constituie și servesc, caracterul sistematic și integrat implicând cu necesitate dependența structural-funcțională a elementelor de complexul căruia îi aparțin. Așadar, examinarea bacteriei, a insectei, a corpului ceresc, a verbului, a comportamentului social, a curentului de gândire este vitală pentru știință și se face în scopul înțelegerii ca atare a acelui element – parte integrantă a unui sistem –, dar nici elementul, nici sistemul care îl înglobează nu există în izolare, însăși existența lor datorându-se forțelor concurențial-colaborative care guvernează întreaga realitate. De aceea, studiul unei părți nu are finalitate în sine și nici utilitate reală dacă ignoră apartenența părții studiate la un întreg și dacă se concepe pe sine ca nefăcând parte dintr-un ansamblul de studii. Desigur, nevoile de moment ale etapei cer descrieri acurate ale stărilor realității cercetate, dar acestea nu aduc nimic dacă nu aduc înțelegerea faptului că, dincolo de atribute și de funcțiuni, realitatea aceea este complexă, integrată, dinamică și devenindă, deci construcția gnoseologică nu poate ignora structura funcțională a realității pe care încearcă a o cerceta, descrie și înțelege.

Pe măsură ce cunoașterea avansează, ea capătă întinderea și profunzimea realității cunoscute. Caracterul vast și profund al realității impune împărțirea cercetării acesteia pe domenii, iar caracterul organic al realității impune colaborarea. Dat fiind că diferitele domenii reflectă, în centrul lor, varietatea realității, iar la periferii, interconexiunile elementelor varietății, dar și că limitele biologice ale ființei umane au fost de mult depășite de dezvoltările ei intelectuale, poate că soluția abordării științifice a realității nu se află în reunirea disciplinelor, ci a oamenilor. Perspectiva mai multor domenii, privite deopotrivă ca obiecte și ca instrumente, racordate colaborativ, poate genera perspectiva combinată pe care acele domenii o oferă, în cadrul unei imagini acurate a realității, în cele din urmă științele fiind în primul rând instrumente ale cunoașterii.

Producția și acumularea, timp de 2500 de ani, de știință și de cunoaștere au crescut cantitatea de cunoștințe, asimilarea acestora continuând a fi condiția necesară pentru a ajunge la cuprinderea științifică a realității. Faptul nu era posibil pentru o singură minte nici măcar în vremea lui da Vinci, dar se ajunsese la înțelegerea nevoii imperioase de 'universalitate'. Întrucât, cum am văzut, buna stăpânire a unui domeniu este marcată de capacitatea de a-i identifica temele reale, iar aceasta nu are drept condiție suficientă cunoașterea exclusivă a acelui domeniu, rezultă că adevărata nevoie o constituie înțelegerea sistemică și organică a realității (adică așa cum este ea), depășind segregarea științelor în conformitate cu decupajul obiectelor, metodelor și instrumentelor, indus de proiecția umană sub imperiul posibilităților omului de a aborda o realitate complexă.

În zilele noastre, paradoxal, creșterea numerică a comunității științifice nu este însoțită de coagularea acesteia și de circulația intensă a ideilor, ci are drept pandant fărâmițarea ei. Starea nu este benefică științei, deoarece energiile mari și de calitate nu vin din numărul celulelor disparate, ci din coeziunea colaborativă a acestora. În condițiile nemodificării modalităților de organizare și funcționare ale creierului uman și ale menținerii capacităților de stocare și asociere ale acestuia, soluția ar putea veni din frecventarea asiduă a literaturii științifice și de filozofie a științei, de calitate, în conjuncție cu trecerea de la proiectele individuale la cele colective. Elaborarea unei lucrări pe o temă, de exemplu, este de neconceput sau o inutilitate fără cunoașterea exhaustivă măcar a monografiilor și a scrierilor teoretice care tratează acea temă, și, indispensabil, a unei cantități cel puțin relevante de material din care decurge tema. La acestea se adaugă, cu aceeași necesitate, perspectivele conjuncte ale altor științe, de o mai mare generalitate.

Schimbarea ar putea fi facilitată și de înțelegerea faptului că, în știință, lucrurile stau așa cum stau indiferent de dorințele sau de opiniile indivizilor sau ale grupurilor, adică știința nu este democratică și nici pe departe ochlocratică, ci o formă rafinată de aristocrație spirituală și, adesea, de tiranie luminată.

Faptul că instrumentul real și eficient poate deveni factor de dezvoltare a entității al cărei instrument este apare vădit în cazul limbii și al lingvisticii. Așa cum

limba este organ și instrument, tot astfel lingvistica este știință și instrument. Această dualitate are potențial coevolutiv, căci limba, la contactul cu orice realitate, și lingvistica, la contactul cu orice știință, devin factori. Limba nu doar formulează și comunică, așa cum lingvistica nu doar constată și expune. Ambele sunt reflexii care îndeamnă la reflecție. De aceea, în chipul în care organismele funcționează optim dacă răspund solicitărilor mediului în care există, corelându-și nevoile cu acesta, tot astfel științe precum lingvistica nu au a se ocupa de sine decât spre a-și acomoda metodele și instrumentele la obiect, ele funcționând mai bine dacă se aplică obiectului și colaborează între ele, natura lor indicând un destin simbiotic.

Giovanni CAPECCHI
(Università per Stranieri di Perugia)

I fronti della scrittura: la Grande Guerra nella letteratura europea

Abstract: (The Fronts of Writing: The Great War in European Literature) The present paper aims at observig the First World War from a literary perspective, placing its setting not only in a single country, but in the whole of Europe. The subject (and the approach to the subject) is particularly large, but our goal is to show how during the war, there are many war fronts which are able to produce important literary writings. A single war, so many fronts and so many writings that discribe the story of the atrocities in the conflict, the encounter with death, and the relationship with the enemy. The paper will present a map of war literature, where all the countries that fought are represented through some exemplary books: from England (with the poems of Wilfred Owen) to France (with *Le feu* by Barbusse and *La Peur* by Chevallier), from Austria-Germany (with the classics of Remarque and Jünger) to Italy, from Romania (with *The Forest of the Hanged* by Liviu Rebreanu) to Slovenia (with *Doberdò* by Prežihov Voranc), from Tyrol (where the *Dolomites in flames* by Luis Trenker appears) to Poland (the land of Józef Wittlin).

Keywords*:* the Great War, European literature, front

Riassunto: L'intervento si propone di osservare la Prima guerra mondiale da una prospettiva letteraria che abbia, come scenario, non un singolo Paese, ma l'intera Europa. Il tema (e l'approccio al tema) è particolarmente vasto, ma l'obiettivo è quello di far vedere come esistano, nella guerra, tanti fronti di combattimento capaci di produrre importanti scritture letterarie. Una sola guerra, tanti fronti e tante scritture, che raccontano le atrocità del conflitto, l'incontro con la morte, il rapporto con il nemico. La relazione presenterà una mappa della letteratura di guerra, nella quale siano rappresentati, attraverso alcuni libri esemplari, tutti i Paesi che combattono, dall'Inghilterra (con le poesie di Wilfred Owen) alla Francia (con *Le feu* di Barbusse e *La Peur* di Chevallier), dall'Austria-Germania (con i classici di Remarque e di Jünger) all'Italia, dalla Romania (con *La foresta degli impiccati* di Liviu Rebreanu) alla Slovenia (con *Doberdò* di Prežihov Voranc), dal Tirolo (dove nasce *Dolomiti in fiamme* di Luis Trenker) alla Polonia (terra di Józef Wittlin).

Parole chiave*:* Grande Guerra, letteratura europea, fronte

La guerra che esplode nel 1914 viene definita «grande» e «mondiale», per il numero di morti che provoca (oltre 15 milioni)e anche per il numero degli Stati coinvolti. Sull'aggettivo «grande» attribuito al conflitto deflagrato nel 1914 sono nate – fin dall'inizio e anche a distanza di anni – discussioni e riflessioni e in molti testi l'espressione «grande guerra» (con o senza le iniziali maiuscole) è stata trasformata nel più realistico e tragico «grande macello». Nella novella intitolata *Berecche e la guerra* (una novella la cui prima parte appare sulla «Rassegna contemporanea» del 25 settembre 1914 e il cui testo completo – poi comunque sottoposto a revisioni fino al 1934 – appare nella raccolta *Erba del nostro orto* del

1915) Luigi Pirandello fa meditare il suo personaggio su quanto sia piccola (se paragonata all'immensità dell'universo e ai millenni della sua storia) l'«atrocissima guerra, che ora riempie d'orrore il mondo intero» e mette nella testa di Berecche questi pensieri: «No: questa non è una grande guerra; sarà un macello grande; una grande guerra non è perché nessuna grande idealità la muove a la sostiene. Questa è guerra di mercato».[1] Joseph Roth, da parte sua, in *La cripta dei Cappuccini* (1950), fa esprimere in questo modo il protagonista del romanzo che vive a Vienna ma appartiene ad una famiglia slovena: «[…] la grande guerra […] giustamente, a mio parere, viene chiamata "guerra mondiale", e non già perché l'ha fatta tutto il mondo, ma perché noi tutti, in seguito ad essa, abbiamo perduto un mondo, il nostro mondo».[2] Pirandello sottolinea la *piccolezza* delle ragioni ideali che stanno alla base della guerra e la centralità degli interessi economici nello scoppio del conflitto del 1914, esprimendo un'idea rintracciabile in molti altri testi, ad esempio in *Gli ultimi giorni dell'umanità* di Karl Kraus, con il Criticone che, dialogando con l'Ottimista, osserva: «Da quando in qua Marte è il dio del commercio e Mercurio quello della guerra?»;[3] Roth condivide invece l'idea di affiancare a «guerra» l'aggettivo «grande», osservando il conflitto dalla prospettiva di un cittadino dell'Impero austro-ungarico, che assiste al crollo di un mondo, alla dissoluzione dell'Impero, iniziata con l'attentato di Sarajevo che, utilizzando le parole di Stefen Zweig, «mandò in frantumi, quasi fosse un vaso vuoto di coccio, il mondo della sicurezza e della ragione creatrice, in cui noi avevamo avuto educazione e dimora».[4]

In questa guerra «grande» e «mondiale», si aprono sul vecchio continente numerosi fronti e ogni fronte – secondo il principio in base al quale i conflitti portano con sé il bisogno di testimonianza – genera molteplici scritture.[5] L'Europa della guerra è un continente nel quale si assiste alla mobilitazione di milioni di persone, che lasciano le loro case per andare a combattere o per allontanarsi dalle zone delle operazioni militari. Le masse, civili e militari, si spostano a piedi; ma è senza dubbio il treno il mezzo che porta i combattenti nei luoghi di concentramento delle truppe e poi al fronte. La letteratura di guerra è costellata di treni e questi treni non conducono più – come accadeva negli anni di pace – verso la vita, in direzione della scoperta di

[1] L. Pirandello, *Berecche e la guerra*, in Id., *Novelle per un anno*, a cura di M. Costanzo, Premessa di G. Macchia, Volume terzo, t. I, Milano, Mondadori, 1990, p. 598.
[2] J. Roth, *La Cripta dei Cappuccini* [1950], Milano, Adelphi, 1989, p. 49.
[3] K. Kraus, *Gli ultimi giorni dell'umanità* [1922], Milano, Adelphi, 1980, p. 152.
[4] S. Zweig, *Il mondo di ieri. Ricordi di un europeo* [1941], Traduzione di L. Mazzucchetti, Introduzione di M. Gelsi, Milano, Mondadori, 1979, p. 172.
[5] Appare superfluo sottolineare come, nel giro di poche pagine, sia impossibile offrire un quadro complessivo della letteratura europea nata dalla prima guerra mondiale. Su questo tema resta un punto di riferimento il volume *Scrittori in trincea. La letteratura e la Grande Guerra*, a cura di F. Senardi, Roma, Carocci, 2008. Ma si veda anche C. Prochasson, *La letteratura di guerra*, in *La prima guerra mondiale*, a cura di S. Audoin-Rouzeau e J.J. Becker, Edizione italiana a cura di A. Gibelli, Volume II, Torino, Einaudi, 2007, pp. 605-617.

nuovi mondi, verso nuove amicizie e avventure. Portano verso la morte, come scrive il polacco Józef Wittlin, in quello straordinario romanzo che è *Il sale della terra*, pubblicato nel 1935: «Un tempo quelle rotaie si protraevano verso il mondo, verso la vita […]. Ora conducevano soltanto alla guerra, dritte verso la morte».[6] *Il sale della terra* è un libro capace di raccontare la guerra senza arrivare a descriverla, in grado di rappresentare – attraverso una prospettiva tragicomica – la militarizzazione delle masse, l'omologazione sotto la divisa di uomini con storie e culture diverse, la trasformazione anche del più modesto cittadino (in questo caso il suddito dell'Impero Piotr Niewiadomski) in ingranaggio della macchina bellica. E Wittlin non a caso fa partire la vicenda narrata da una piccola stazione ferroviaria della Galizia occidentale, alla estremità orientale dell'Impero asburgico: la guerra arriva in tutta Europa, anche negli angoli fino a quel momento dimenticati dalla storia, e la stazione rappresenta un luogo dal quale osservare la guerra e dal quale partire verso il fronte. Piotr osserva i treni carichi di soldati avviati in direzione del fronte russo, animati da canti e da gioiose grida; ma vede anche – poche settimane dopo – gli stessi convogli che riportano indietro combattenti silenziosi e disfatti dopo aver conosciuto il vero volto della guerra:

> A Topory, e specialmente nell'anima di Piotr Niewiadomski, l'ansia aumentava ogni giorno di più. Degenerò quasi in panico quando sui binari i treni carichi di militari si fecero sempre più numerosi. Quelle truppe, solo due settimane prima ancora allegre, tracotanti e canterine, adesso tacevano, torve e astiose. L'armata degli uomini che tornavano dal fronte sembrava un'armata di lampioni spenti. E anche i vagoni che dalle posizioni perdute li trasportavano all'interno del paese, recavano su di sé il marchio della disfatta. Erano infangati, scrostati, puzzavano di morte. Correvano a velocità folle, come verso il precipizio. Non li ornava nessun disegno, né le scritte con cui solo poco tempo prima si esprimeva l'ardore dei soldati. Ora correvano nudi e crudi come la verità della guerra, per la quale l'esercito aveva ormai perso l'entusiasmo. Di giorno e di notte Piotr vedeva treni, treni, treni […]. Nelle carrozze passeggeri viaggiavano gli ufficiali. La barba lunga, non lavati, da molti giorni non rasati, senza blusa, senza distinzioni, come uomini normali. Si era stinta tutta la loro eleganza, l'esibizione era terminata […]. Poi passavano numerosi carri bestiame farciti di soldati. Alcuni erano senza scarpe, distesi sulla paglia marcia, terribilmente seri, immersi in se stessi, ormai disinteressati a tutto. Questo e quello avevano la testa fasciata con un cencio sporco di sangue, o il braccio legato al collo. Nelle stazioni più grandi la gente li guardava, desiderosa di vedere quelli che tornavano dalla morte. Infatti ciascuno di quei soldati aveva visto la morte, l'aveva inferta, e adesso puzzava di cadaverina, la vita.[7]

Wittlin ricorda anche, attraverso il suo romanzo, che dalle stazioni ferroviarie partono i «battaglioni della monarchia multilingue».[8] L'Impero austro-ungarico è la somma di popoli, di culture e di lingue diverse; in molti casi è formato da territori

[6] J. Wittlin, *Il sale della terra*, a cura di S. De Fanti, Venezia, Marsilio, 2014, p. 223.
[7] Ivi, pp. 168-169.
[8] Ivi, p. 88.

che sono stati conquistati e occupati, che non si riconoscono nel dominatore straniero e nei quali – anche durante la guerra – matura una coscienza nazionale. Questo aspetto distingue le scritture nate sul fronte dell'Impero e quelle legate ai paesi della Triplice Alleanza. È vero che, ad esempio sul fronte italiano, l'aspetto linguistico dei combattenti non appare irrilevante: sia perché si possono ascoltare anche lingue straniere (o cadenze straniere nella pronuncia dell'italiano), pronunciate da militari inglesi o francesi (che aumentano numericamente dopo la rotta di Caporetto) e la cui presenza viene sottolineata da George Macaulay Trevelyan, un docente inglese di storia moderna, studioso del Risorgimento italiano e di Garibaldi, che dirige tra il 1915 e il 1918 un'Unità di ambulanze della Croce Rossa Britannica impegnata, appunto, in Italia;[9] sia perché nelle trincee del Carso si incontrano per la prima volta gli italiani provenienti dalle varie regioni di uno Stato divenuto unito cinquant'anni prima e, proprio al fronte, si possono ascoltare dialetti anche molto distanti tra loro, come ha raccontato Federico De Roberto nella novella *La paura*. Ma si tratta di aspetti diversi e molto meno rilevanti rispetto al plurilinguismo dell'esercito degli Imperi centrali, per il quale in molti casi si parla di vera e propria «babele linguistica», sottolineata anche da chi combatte sul fronte opposto: è sempre Trevelyan, ad esempio, che nella sua visione europea della guerra (anche il giorno dell'armistizio commenta: «La guerra era compiuta e l'Europa alla fine libera»)[10] parla, dopo la resistenza sul Piave, del «disordine poliglotta del nemico respinto».[11] Le lingue (e, insieme a queste, le culture e le etnie) diventano protagoniste delle storie che guardano la guerra dal fronte imperiale: Liviu Rebreanu, con *La foresta degli impiccati*, racconta che parlare romeno nell'esercito che aveva assunto, quale lingua ufficiale, il tedesco, rappresentava una forma di resistenza, di rivendicazione nazionale; Prežihov Voranc, in *Doberdò*, descrive l'eterogeneità dell'esercito imperiale, emblematicamente rappresentata nelle bandiere (slovena, ceca e ucraina) che sventolano dai finestrini dei treni in partenza per i luoghi dove si combatte.[12]

Alla vigilia della guerra europea anche gli scrittori si sono mobilitati. Le ragioni della pace si sono dissolte nel giro di poche settimane.[13] Bruna Bianchi apre un suo contributo dedicato a uomini e a donne «di pace» ricordando cosa accade il 31

[9] G. Macaulay Trevelyan, *Scene della guerra d'Italia (1915-1918)*, Introduzione di F. Senardi, Monterotondo, Fuorilinea, 2015, p. 264.
[10] Ivi, p. 281.
[11] Ivi, p. 267.
[12] P. Voranc, *Doberdò* [1940], Introduzione, traduzione dallo sloveno e note di E. Martin, Gorizia, Goriška Mohorjevi družba, 1998, pp. 135-136. Alle pp. 42-43 Voranc scrive a proposito del Battaglione 100, protagonista del suo romanzo: «Dal punto di vista linguistico il battaglione era una vera babilonia. Non c'era popolo della Monarchia che non vi fosse rappresentato, ed era proprio una fortuna che il battaglione avesse una sua lingua d'uso, cioè il tedesco, anche se la maggioranza degli uomini non la capiva. Comunque i tedeschi avevano la maggioranza relativa, seguiti dagli sloveni, dai cechi, dai ruteni e dai polacchi».
[13] Su questo tema cfr. *Profeti inascoltati. Il pacifismo alla prova della Grande Guerra*, Miscellanea di studi a cura di F. Senardi, Trieste, Istituto Giuliano di Storia Cultura e Documentazione, 2015.

luglio 1914 al congresso dei pacifisti europei riuniti a Bruxelles e ciò che avviene nei giorni immediatamente successivi:

> Il 31 luglio 1914 i rappresentanti delle società per la pace d'Europa si riunirono d'urgnenza a Bruxelles nel tentativo di porre un argine al conflitto. Era ormai troppo tardi. Mentre Henri-Marie Le Fontaine, presidente del Bureau international permanent de la paix (BIPP), pronunciava il suo discorso di apertura, giunse l'annuncio della mobilitazione della Germania; l'incontro si concluse poche ore prima dell'invasione del Belgio e i delegati si affrettarono a far rientro in patria prima della chiusura delle frontiere. Nelle settimane seguenti la guerra travolse un movimento che per decenni si era impegnato per il disarmo, l'abolizione degli eserciti permanenti e soprattutto per un tribunale permanente di arbitrato.[14]

Le battaglie di Bertha von Suttner (nata a Praga e vissuta per lo più a Vienna), che ha dedicato l'esistenza a proclamare i valori della convivenza pacifica e del disarmo, pubblicando nel 1889 *Die Waffen nieder!* (tradotto nel 1892 negli Stati Uniti e a Londra; apparso poco dopo in Francia e, nel 1897, con il titolo *Abbasso le armi!*, in Italia), organizzando conferenze e congressi, meritandosi, nel 1905, il Premio Nobel per la Pace, sembrano non lasciare traccia all'indomani dell'attentato di Sarajevo: un attentato al quale il destino benevolo non fa assistere la von Suttner («grandiosa e generosa Cassandra del nostro tempo», secondo la definizione di Stefan Zweig),[15] morta il 21 giugno 1914, pochi giorni prima del dilagare della guerra europea che lei aveva cercato di scongiurare con tutte le sue energie.[16] Dalla Svizzera si diffondono gli articoli pacifisti firmati da Romain Rolland, apparsi prima sul «Jurnal de Géneve» e subito dopo raccolti in *Au-dessus de la mêlée*: ma anche le parole di Rolland restano isolate, scivolano sopra l'impermeabile ragionamento bellicista intavolato dall'intellettualità europea, che si sente arruolata non tanto da un singolo esercito, ma dall'epoca nella quale si trova a vivere. Thomas Mann, che ha fatto entrare il conflitto nelle pagine finali del romanzo *La montagna incantata* (con il protagonista Castorp che, dopo sette anni di sanatorio, decide di arruolarsi e di partire per il fronte)e che anche nelle premesse di questo grande libro sottolineava il carattere di spartiacque tra due diverse epoche assunto dalla guerra, nel Saggio autobiografico scritto nel 1930, su invito dell'Accademia di Svezia che gli assegnava il Premio Nobel per la letteratura, adoperava proprio questa immagine affermando che le sue *Considerazioni di un impolitico* erano state dettate da «un servizio militare del pensiero per il quale […] non mi avevano "arruolato" lo Stato o l'esercito, ma

[14] B. Bianchi, Donne e uomini di pace in tempi di guerra, in Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni, Direzione scientifica di M. Isnenghi, Vol. III, t. I: La Grande Guerra: dall'intervento alla «vittoria mutilata», a cura di M. Isnenghi e D. Ceschin, Torino, Utet, 2008, p. 129.
[15] S. Zweig, *Il mondo di ieri*, cit., p. 169.
[16] Segnaliamo la recente ristampa di *Abbasso le armi!*: a cura di G. Orlandi, Prefazione di L. Tirone, Torino, Beppe Grande Editore, 2013.

l'epoca stessa».[17] Le voci dissenzienti tacciono o addirittura si uniscono al coro bellicista dei chierici che sembrano tradire la loro missione di "ponti", di strumenti per il dialogo: l'*union sacré* riguarda la Francia, ma pervade l'Europa.

Gli scrittori si mobilitano e si mettono in viaggio; si spostano da un paese all'altro, anche per vedere la guerra. Ernest Hemingway fa domanda nel 1917 per poter prestare servizio in qualità di autista di ambulanza della Croce Rossa, viene assegnato alla Sezione IV della Croce Rossa americana stazionata a Schio, incontra, sul fronte italiano, John Dos Passos (che riverserà l'esperienza bellica in *Three soldiers*, romanzo pubblicato nel 1921)[18] ma incontra, soprattutto, la guerra, le trincee (chiede di fare servizio di assistenza nelle trincee distribuendo sigarette, cioccolata e cartoline agli uomini della prima linea), vede cadere i suoi compagni, resta ferito, vive l'esperienza dell'ospedale di campo. Quando, nel 1929, pubblica *A Farewell to Arms*, tradotto da Fernanda Pivano con il titolo di *Addio alle armi*, manifesta, attraverso le voci di personaggi diversi, l'ostilità nei confronti della guerra, fa vivere al protagonista Frederic Henry l'esperienza dell'attraversamento della morte (la morte seminata in abbondanza al fronte, ma anche quella che tocca l'esperienza individuale e che ha il volto della bella Catherine e del figlio portato in seno per nove mesi: «[…] non avrebbe dovuto esserci tutto questo morire da dover passare»[19]) e riflette sulla perdita di senso – di fronte alla strage circostante – delle parole che hanno riempito i discorsi della vigilia e che continuano ad essere pronunciate da chi conserva una visione retorica ed esaltata della guerra:

> Ero sempre imbarazzato dalle parole sacro, glorioso e sacrificio e dall'espressione invano. Le avevamo udite a volte ritti nella pioggia quasi fuori dalla portata della voce, in modo che solo le parole urlate giungevano, e le avevamo lette su proclami, da un pezzo ormai, e non avevo visto niente di sacro, e le cose gloriose non avevano gloria e i sacrifici erano come i macelli a Chicago se con la carne non si faceva altro che seppellirla. C'erano molte parole che non si riusciva ad ascoltare e si finiva che soltanto i nomi dei luoghi avevano dignità. Anche certi numeri e certe date, e coi nomi dei luoghi erano l'unica cosa che si potesse dire che avesse un significato. Parole astratte come gloria, onore, coraggio o dedizione, erano oscene accanto ai nomi dei fiumi, ai numeri dei reggimenti e alle date.[20]

Rudyard Kipling è stato corrispondente di guerra sul fronte franco-inglese e, successivamente, su quello italiano, che ha ispirato le riflessioni pubblicate nel 1917

[17] T. Mann, Saggio autobiografico, in Id., Nobiltà dello spirito e altri saggi, a cura di A. Landolfi, Milano, Mondadori, 1997, p. 1477. Su Mann e la guerra cfr. anche F. Cambi, «Vivere da soldato senza essere soldato». Thomas Mann e la Germania nella prima guerra mondiale, in «Homanitas» (numero monografico su Filosofi dinanzi alla Grande Guerra 1914-1918), a. LXX, n. 6, novembre-dicembre 2015, pp. 908-916.

[18] Il romanzo di Dos Passos è stato pubblicato tradotto in italiano da Luigi Ballerini: Roma, Casini Editore, 1967.

[19] E. Hemingway, *Addio alle armi*, traduzione di F. Pivano, Milano, Mondadori, 1951, p. 322.

[20] Ivi, pp. 188-189.

anche in Italia con il titolo *La guerra delle montagne*, scritte dopo essere approdato in treno alla stazione di Udine, dove si è recato per incontrarlo Antonio Baldini, rappresentante di una generazione di intellettuali e di scrittori che hanno amato l'autore di *Kim* e testimone oculare dell'arrivo di un "mito" letterario che, scendendo dal predellino, si mostra in tutta la modestia «d'un piccolo buon uomo […], di viso e mani scure, con un cappellaccio a cencio, e i baffi e le sopracciglia d'un color bruciato, che rideva».[21] Il popolarissimo poeta dell'Impero inglese, percorre il fronte italiano nella primavera del 1917, descrive i luoghi visitati (la pianura di Udine, l'Isonzo, il Podgora, Cortina, Gorizia), resta sostanzialmente lontano dalla guerra combattuta, saluta a più riprese la laboriosità e la tenacia degli italiani, non fa a meno di riflessioni propagandistiche contro il nemico austriaco: «Come tutti i popoli civilizzati, anche quello italiano è sceso in campo per combattere l'incarnazione del male assoluto, i *boche*, che conosce più a fondo di noi inglesi perché un tempo fu loro alleato».[22] Non molto lontano dai luoghi visitati da Kipling, sul fronte austriaco del Trentino, si trasferisce Robert Musil, che collabora al giornale di guerra «Tiroler Soldaten-Zeitung», del quale diviene poi direttore, sulle cui pagine sottolinea tra l'altro come il conflitto presente abbia fatto divenire realtà ciò che si immaginava impossibile, invitando i soldati a raccontare – attraverso l'invio di articoli – «l'incredibile vita che milioni di uomini stanno conducendo da due anni».[23] Si verificano anche passaggi dal fronte che non permettono di capire il vero orrore della guerra: Miguel de Unamuno viene invitato dalla diplomazia italiana a visitare le zone di guerra e percorre il fronte del Friuli insieme ad una piccola delegazione di intellettuali iberici tra il 14 e il 24 settembre 1917: gli articoli che nasceranno da questo viaggio (apparsi in sei puntate su «La Nación» di Buenos Aires tra dicembre 1917 e gennaio 1918) consentono di sottolineare la vicinanza di Unamuno alle ragioni della guerra italiana, la sua ostilità nei confronti degli Imperi centrali e del loro militarismo, ma l'autenticità della guerra sembra affiorare solo quando viene riportata la domanda fatta da un soldato che vuole sapere quando finiranno le ostilità e nelle pagine dedicate alla visita di un ospedale di Udine, scritte dopo il disastro di Caporetto. I volti dei feriti diventano allora l'emblema di una guerra assurda, la cui responsabilità viene ascritta interamente alla «mostruosità satanica dell'imperialismo militarista tedesco»: «Facce che saranno ormai per sempre specchio dell'orrore della più tragica, della più infame delle guerre; facce che saranno per sempre specchio

[21] A. Baldini, Nostro Purgatorio, in Il racconto italiano della Grande Guerra. Narrazioni, corrispondenze, prose morali (1914-1921), a cura di E. Giammattei e G. Genovese, Milano-Napoli, Ricciardi, 2015, p. 175.

[22] R. Kipling, *La guerra nelle montagne. Impressioni dal fronte italiano*, a cura di M. Zamorani, Milano, Mursia, 2011, p. 56. La prima edizione italiana del reportage di Kipling era apparsa nel 1917 (poco dopo la pubblicazione inglese) per i tipi della casa editrice Risorgimento di Milano.

[23] R. Musil, *La guerra parallela*, a cura di F. Orlandi, con un saggio di A. Fontanari e M. Libardi, traduzione rivista da C. Groff, Rovereto, Nicolodi, 2003, p. 20.

dell'orrore del punto a cui i popoli possono essere condotti dalla follia megalomane di chi vuole organizzare a ferro e fuoco il mondo».[24]

Gli scrittori, però, non si mobilitano solamente nelle settimane della vigilia e non si spostano, da una parte all'altra del mondo (o da una parte all'altra d'Europa), solo per osservare il conflitto e per viverlo nelle sue zone periferiche, raccontandolo in servizi giornalistici o in romanzi. La letteratura europea va in trincea. Ogni poeta racconta la sua guerra: ciascuno attraversa il conflitto in maniera diversa, con distinte sensibilità, e lo testimonia ricorrendo a forme espressive originali; «La letteratura della Grande guerra – ha scritto Marino Biondi – non ha avuto un solista»: «sono state tante le voci del coro e della memoria».[25] Sullo stesso fronte, con la stessa divisa, combattono Ernest Jünger e Erich Maria Remarque: il primo racconterà la guerra come atroce necessità, «orgia di distruzione» che ha sempre accompagnato la storia dell'uomo e sempre l'accompagnerà, momento che lascia emergere – dirompente – la bestialità presente in ciascuno di noi e tenuta a freno, in tempo di pace, dal contratto sociale;[26] il secondo scrive un romanzo per condannarela guerra, così come fanno i francesi Henri Barbusse (*Le feu*, 1916) e Gabriele Chevallier (*La Peur*, 1930), impegnati sul fronte opposto. Ma anche se ogni esperienza di guerra (e ogni scrittura) assume una fisionomia unica, i racconti nati dalla guerra condividono numerose descrizioni, soprattutto quando si tratti di delineare il vero volto del conflitto: un volto che assume espressioni diverse in ogni guerra, ma che presenta anche significativi tratti persistenti.[27] Si tratta, prima di tutto, di una guerra profondamente diversa rispetto a quelle passate e lontana da quella immaginata durante la vigilia. Le dimensioni della carneficina e la strage che appare a quasi tutti i combattenti ingiustificabile e assurda, segnano il tramonto definitivo dell'idea eroica che ha circondato gli scontri dell'antichità (ma anche le lotte nazionali tra Settecento e Ottocento), tanto che risulta impronunciabile la frase scritta dal poeta latino Orazio, «Dulce et decorum est pro Patria mori». Una frase che, di fronte alla morte e alla devastazione dei corpi, suona alle orecchie di Wilfred Owen (partito volontario dall'Inghilterra per combattere sul fronte francese, gravemente ferito, poi tornato in

[24] Gli articoli di Unamuno, insieme ad altre pagine dello scrittore spagnolo dedicate alla prima guerra mondiale, sono stati raccolti in M. de Unamuno, *L'agonia dell'Europa. Scritti della Grande Guerra*, cura e traduzione di E. Lodi, Milano, Medusa, 2014. La citazione è alle pp. 56-57. L'introduzione di Lodi risulta utilissima per collocare la posizione di Unamuno sulla guerra all'interno del più generale dibattito nato in Spagna intorno al conflitto.

[25] M. Biondi, Tempo di uccidere. La Grande guerra: letteratura e storiografia, Arezzo, Helicon, 2015, p. 75.

[26] Oltre al suo giustamente celebre Nelle tempeste d'acciaio (ristampato nel 2014 da Guanda, con traduzione di Giorgio Zampaglione e introduzione di Giorgio Zampa) merita di essere letto – per le riflessioni riguardanti la componente ferina che è insita nell'uomo e che emerge con forza durante la guerra – *La battaglia come esperienza interiore*, del 1922, ora disponibile in questa edizione: Prato, Piano B, 2014 (traduzione di Simone Buttazzi).

[27] Un'utile riflessione sulle guerre del Novecento raccontate dagli scrittori è rappresentata dal saggio di Umberto Rossi, *Il secolo di fuoco. Introduzione alla letteratura di guerra del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2008.

guerra e caduto il 4 novembre 1918, nei giorni dell'armistizio) come una «vecchia Menzogna»:

> Se in qualche orribile sogno anche tu potessi metterti al passo
> dietro il furgone in cui lo scaraventammo,
> e guardare i bianchi occhi contorcersi sul suo volto,
> il suo volto a penzoloni, come un demonio sazio di peccato;
> se potessi sentire il sangue, ad ogni sobbalzo,
> fuoriuscire gorgogliante dai polmoni guasti di bava,
> osceni come il cancro, amari come il rigurgito
> di disgustose, incurabili piaghe su lingue innocenti –
> amico mio, non ripeteresti con tanto compiaciuto fervore
> a fanciulli ansiosi di farsi raccontare gesta disperate,
> la vecchia Menzogna:
> Dulce et decorum est
> pro patria mori.[28]

La guerra vera è fatta di fango e polvere, di lunghe attese e di assalti che si trasformano in stragi. Peter Schmitz, nato a pochi chilometri da Aquisgrana, sul confine belga, in un territorio appartenente al Reich, descrive nel romanzo *Golgatha* (dato alle stampe, in una prima versione, nel 1931) i pendii della Champagne che sono diventati il Golgota degli eserciti, l'inferno dell'inutile sacrificio, lo scenario di una guerra che si rivela «un assassinio organizzato».[29]

L'esperienza della guerra fa invecchiare una generazione di giovani che consuma al fronte gli anni migliori della propria vita, che torna a casa (quando riesce a sopravvivere) sentendo di aver già raggiunto il culmine della propria esistenza: i reduci sono spesso ventenni (e questa età viene sottolineata da molti: da Chevallier, da Alvaro nel romanzo *Vent'anni*) giunti precocemente al tramonto. Su di loro la morte ha steso il suo colore, come racconta Mary Borden nel prezioso *The Forbidden Zone*, pubblicato in volume nel 1929. La Borden, americana di origine e londinese di adozione, ricca ereditiera e donna colta, svolge il servizio di infermiera nella Croce Rossa francese e poi realizza, a sue spese, un'unità chirurgico-ospedaliera che diventa l'osservatorio dal quale guardare la guerra e i soldati che tornano invecchiati dai combattimenti:

> Era un reggimento francese di truppe territoriali. Era uscito dalle trincee quella mattina, e dalle trincee stava marciando verso la città. Era una massa di uomini in movimento completamente ricoperti dai panni della fatica. Su di loro la soffocante stanchezza, sotto di

[28] W. Owen, *Poesie di guerra*, a cura di S. Rufini, Torino, Einaudi, 1985, pp. 28-31.
[29] F. Senardi, *"Golgatha" (Golgota) di Peter Schmitz*, in «Il Ponte rosso», n. 4, settembre 2015, p. 13. Di Senardi, impegnato a presentare e a far conoscere testi della letteratura europea nati dalla guerra e rimasti nell'ombra, si vedano anche le pagine dedicate a *Die Katrin wird soldat* di Adrienne Thomas (pseudonimo di Herta Strauch), tradotto in italiano nel 1931 con il titolo *Caterina va alla guerra*: F. Senardi, *Caterina va alla guerra*, in «Il Ponte rosso», n. 13, giugno 2016, pp. 4-6.

> loro la polvere della strada. Procedevano, chini in avanti come se lo spazio fra il peso che gravava loro addosso e la strada polverosa sotto di loro non fosse sufficiente a mantenerli diritti. Si muovevano a fatica nella polvere, come se stessero trascinando delle catene. Ma da loro non proveniva alcun suono, tranne il tonfo sordo dei piedi che pesanti calpestavano la strada. Il reggimento era un reggimento di vecchi. Vecchi i volti, vecchi gli abiti e vecchi i corpi, e vecchio in loro lo spirito. Non vi era traccia di gioventù in nessuno di loro. Marciavano lungo la strada con passo regolare. La loro andatura era l'andatura a scosse regolari tipica degli animali stanchi. Non avevano l'aspetto di veri e propri uomini. Non era chiaro che tipi di uomini fossero. Era solo chiaro che non erano giovani. Non avevano né il colore né la forma di veri e propri uomini. La guerra aveva steso loro addosso il suo, di colore.[30]

I soldati presenti in *Doberdò* di Voranc arrivano a vedere il muro di fuoco della guerra, dopo aver attraversato le doline e il terreno sassoso del Carso, percorso, in direzione opposta e per convergere nella medesima esplosione, da tanti militari italiani: «Tutto l'orizzonte era un'unica, alta parete incandescente, che palpitava da nord a sud come una larga fiammata. In basso, sul suo limite, si scorgevano confusi ed ingannevoli profili di colline, i quali però si confondevano ad ogni istante nell'ardente bagliore della parete di fuoco che stava davanti e sopra»;[31] è la stessa visione che raccontano molti scrittori, anche riferendosi a fronti diversi, nel tratto finale del viaggio che conduce alla morte («Tutti sapevano che quella strada conduceva alla morte»),[32]verso la prima linea dove vengono annullati i confini tra la notte e il giorno. Le tenebre, infatti, sono illuminate dai razzi e dai riflettori: «Poiscesero a destra per un costone, dove apparve ai loro occhi lo spettacolo della prima linea. I fuochi delle bombarde, dei razzi, dei riflettori, scaturivano da ogni parte trasformando la notte in giorno»; lo racconta Voranc,[33] ma questa immagine l'ha impressa in un indimenticabile endecasillabo anche il Montale di *Valmorbia* («Le notti chiare erano tutte un'alba»)[34] e ritorna nei versi di Siegfried Sassoon, poeta-soldato inglese, amico fraterno di Owen, che nel 1917 pubblicava i suoi *War Poemes*.[35]

Doberdò è anche il romanzo della «maledetta guerra» e del soldato Amun che, come Voranc, sceglie di disertare raggiungendo la linea nemica. È il racconto della diserzione come scelta di liberazione: da un esercito imperiale che ha occupato la propria terra slovena e che quindi non risulta meno nemico di quello italiano; ma anche dalla guerra. Il progetto di diserzione è maturato lentamente in Amun e l'abbandono dell'esercito austriaco corrisponde, per Voranc, al risveglio della

[30] M. Borden, *La zona proibita*, a cora di C. Pomarè, Novara, Interlinea, 2006, p. 65.
[31] P. Voranc, *Doberdò*, cit., pp. 142-143.
[32] Ivi, p. 150.
[33] Ivi, p. 151.
[34] E. Montale, *Ossi di seppia*, a cura di P. Cataldi e F. d'Amely, con un saggio di P.V. Mengaldo e S. Solmi, Milano, Mondadori, 2003, p. 98.
[35] S. Sassoon, *Collected Poems*, London, Faber and Faber, 2002, pp. 10-39.

coscienza, non rappresenta un atto vile ma assume i contorni di una scelta eroica: «[…] non poteva più aspettare, non voleva morire per l'Austria. Curvo, con la testa bassa vicina al suolo, tastando il terreno con i piedi e con le mani, scese verso la trincea italiana protetto dalla notte buia. Uno di quei milioni di esseri, che quella notte stava in trincea, si era destato, aveva ascoltato il suo cuore e il suo cervello, ed aveva scavalcato l'ostacolo perché non intendeva più essere schiavo».[36] *Doberdò* si conclude con il racconto di un'altra rivolta: non individuale, questa volta, ma di una intera truppa, contro i Comandi supremi e contro il conflitto; gli ufficiali di Voranc sono «estranei in mezzo ad una folla di fratelli».[37] Anche questo è un tema condiviso dalla letteratura di guerra, nata sui diversi fronti: con il passare dei mesi, il nemico non è semplicemente colui che combatte dalla parte opposta e che condivide lo stesso destino di morte, ma colui che – pur appartenendo alla propria Nazione – non combatte, perché è riuscito a rimanere a casa o perché, ricoprendo incarichi di comando, resta nelle retrovie e conosce la guerra sulle carte militari. Abbiamo già avuto occasione di approfondire questo tema e non è il caso di riprodurre qui la serie di documenti (e di riflessioni) contenute in un altro libro.[38] Ma, integrando le fonti già citate ed evidenziando come, in gran parte dei casi, il racconto di episodi in cui si scopre l'umanità del nemico si intrecci a pagine che descrivono la bestialità raggiunta dall'uomo nella sua lotta per la sopravvivenza, potrebbero essere aggiunte almeno due citazioni. La prima tratta dalle pagine di guerra dello sloveno Andrej Zlobec:

> Guardo l'italiano, questa volta senza lo specchio. La luna gli illumina la sua giovane faccia. No, costui non mi ammazza e nemmeno io lo ammazzo. Le canne dei nostri fucili sono girate in su. Proprio non capisco il motivo per il quale lo dovrei uccidere […]. Proprio non posso odiare questo ragazzo che sta qui, a un paio di metri da me e mi sta offrendo nuovamente del pane. Vorrebbe scambiare la seconda metà della sua pagnotta per delle sigarette. Ci accomuna la giovinezza e la voglia di vivere […]. Se conoscessi meglio la sua lingua chiederei al giovane italiano se forse lui sa, per quale motivo noi due dovremmo odiarci, perché dovremmo secondo tutte le regole uccidere l'un l'altro. Gli chiederei se forse lui sa perché noi due dovremmo morire.[39]

La seconda ripresa da *La Peur* di Chevallier:

> Quelli che stanno in prima linea sono vittime di un inganno. E ne sono anche consapevoli. Ma la loro incapacità di pensare a lungo, la loro abitudine a essere massa, a

[36] P. Voranc, *Doberdò*, cit., p. 255. Su *Doberdò* (e per collegare il romanzo di Voranc con altri testi sloveni che raccontano storie di diserzioni) si veda anche M. Košuta, *Rinnegati di carta. Narrazioni slovene sulla diserzione verso l'Italia nella Grande Guerra*, in *Fratelli al massacro. Linguaggi e narrazioni della Prima guerra mondiale*, a cura di T. Catalan, Roma, Viella, 2015, pp. 95-110.
[37] Ivi, p. 405.
[38] G. Capecchi, Lo straniero nemico e fratello. Letteratura italiana e Grande Guerra, Bologna, Clueb, 2013.
[39] Traggo questo riferimento da M. Verginella, Il nemico e gli altri nelle fonti slovene della Grande Guerra, in Fratelli al massacro. Linguaggi e narrazioni della Prima guerra mondiale, cit., p. 73.

> lasciarsi trascinare dagli altri, li trattengono qui. L'uomo della feritoia è preso tra due fuochi. Di fronte, l'esercito nemico. Dietro, lo sbarramento dei gendarmi, la catena delle gerarchie e delle ambizioni, con l'appoggio morale di un paese che si attiene a una concezione della guerra vecchia di un secolo e continua a gridare: «Avanti, fino alla morte!». Sul fronte opposto le retrovie replicano: «*Nach Paris!*». E tra questi due fuochi il soldato, francese o tedesco che sia, non può andare né avanti né indietro. Quindi quel grido che a volte si leva dalle trincee nemiche: «*Kamerad Franzose!*», probabilmente è sincero. Fritz è più vicino al soldato francese che al suo feldmaresciallo. E il soldato francese, in nome della comune sventura, è più vicino a Fritz che ai pezzi grossi del quartier generale di Compiègne. Le nostre uniformi sono diverse, eppure siamo tutti dei proletari del dovere e dell'onore, dei minatori che lavorano in pozzi concorrenti, ma innanzi tutto dei minatori, esposti alle stesse esplosioni di grisù per un identico salario.[40]

La guerra, su tutti i fronti e in tutte le lingue, è il lugubre regno della distruzione e della morte. Questo raccontano le scritture nate da tutti i fronti: l'orrore della guerra – che pure si continua a combattere –, il massacro, la carneficina, la lacerazione dei corpi. Non dimenticano di riflettere sulla distruzione interiore provocata dal conflitto, immortalata in pochi versi dall'Ungaretti di *San Martino del Carso* ma ripresa, sul fronte contrapposto, anche da Fritz Weber: «Le nostre anime sono ben più desolate e devastate del mucchio di rovine, che dobbiamo difendere»;[41] non rinunciano a rappresentare la terra bruciata e sconvolta dagli scontri, quel deserto che – fin dai tempi di Tacito che si faceva storico delle guerra romane– viene provocato dallo scontro tra eserciti contrapposti; si sforzano di restituire l'immagine apocalittica che si scatena tra bombardamenti e assalti, di dire l'indicibile orrore. Georg Biedermann, che racconta – dalla prospettiva dell'esercito imperiale – la decima e l'undicesima battaglia dell'Isonzo, resta sconvolto quando vede per la prima volta in azione il lanciafiamme: e la pagina che dedica a questo spettacolo da fine del mondo basterebbe forse a rappresentare cosa è stata quella guerra e cosa sia, in generale, la guerra.[42] Il lago di sangue nel quale si trova immerso il protagonista di *Bollettino di guerra* del tedesco Edlef Köppen, che riprende coscienza dopo un'esplosione e si trova circondato dai brandelli dei suoi compagni, segna l'approdo alla realtà della strage del giovane Adolf Reisiger, partito con entusiasmo da casa, desideroso di combattere eroicamente, impaziente di dimostrare il suo valore.[43] Le pagine di guerra raccontano le ferite, le mutilazioni, le lacerazioni fisiche,

[40] G. Chevallier, *La paura* [1930], Traduzione di Leopoldo Carra, Milano, Adelphi, 2011, p. 266.
[41] F. Weber, *Tappe della disfatta* [1933], Prefazione di A. Valori, Traduzione di R. Segàla, Milano, Mursia, 2014, p. 52.
[42] G. Biedermann, *Il Veneto invaso. Ricordi di guerra di un artigliere austriaco*, a cura di P. Pozzato, Treviso, Istresco, 2008, pp. 53-55.
[43] *Heeresbericht* di E. Köppen, pubblicato in Germania nel 1930, è stato giustamente riproposto nella recente iniziativa del «Corriere della Sera» che ha riportato in edicola, con cadenza settimanale e all'interno della collana "Narrativa della Grande Guerra", alcuni capolavori nati dal primo conflitto mondiale (*Bollettino di guerra*, Milano, RCS, 2016, Traduzione di L. Vitali; la descrizione del lago di sangue è alla p. 80).

l'esplosione dei corpi. Blaise Cendras, lo scrittore di origine svizzera che combatte per un anno sui fronti dell'Artois e della Champagne, vive l'esperienza della mutilazione di una mano anche se, quando arriverà a raccogliere le sue memorie di guerra nel cuore del secondo conflitto mondiale, interromperà il racconto prima di giungere a questo episodio.[44] Sono quei corpi che, se non vengono completamente distrutti, si tenta di «rammendare» negli ospedali di campo, come racconta Mary Baden, il cui libro di guerra è anche la storia di una fisicità martoriata e costituisce l'espressione più alta (anche dal punto di vista letterario) di quello che ha significato essere infermiera al fronte:

> Non è più una donna. È già morta, proprio come me, morta per davvero, senza possibilità di resurrezione. Il suo cuore è morto. È lei che l'ha ucciso. Non sopportava di sentirlo balzare in petto quando Vita, l'animale ferito, le soffocava e rantolava fra le braccia. Le sue orecchie sono sorde; è lei che le ha rese insensibili. Non sopportava di sentire i pianti e i miagolii di Vita. È cieca, per non vedere le parti lacerate degli uomini che le passano fra le mani. Cieca, sorda, morta – è forte, efficiente, degna compagna di dei e demoni – una macchina abitata dal fantasma di una donna, senz'anima, senza possibilità di redenzione, proprio come me, proprio come diventerò anch'io.[45]

Dopo aver conosciuto la trincea, restano in pochi a cantare la bellezza del sacrificio, il bagno lustrale di sangue. Con un'immagine di morte si apre e si chiude il romanzo *La foresta degli impiccati* di Liviu Rebreanu. È la storia della maturazione – umana e spirituale – di Apostol Bologa, che ha creduto nella necessità eroica della guerra, ha pensato di fare il proprio dovere condannando a morte i ribelli e i disertori, e che diventa lui stesso disertore e ribelle. È rumeno di quella parte di Romania che è stata annessa all'Impero e scopre, giorno dopo giorno, il suo senso di appartenenza ad una terra, ad una cultura e ad una lingua, in un romanzo che (come *Doberdò* di Voranc sul fronte della Slovenia) ha anche uno spiccato carattere nazionalistico. Il giorno in cui viene mandato sul fronte della Transilvania, per combattere contro fratelli rumeni, e viene poi nominato membro della Corte Marziale che deve condannare uomini che si rifiutano di proseguire la guerra, sceglie la diserzione e la morte. Ha vissuto gli anni di guerra ripensando all'immagine degli impiccati agli alberi di una foresta (e, in particolare, di un impiccato che lui stesso ha contribuito a condannare) e, nelle pagine finali, torna a passare davanti agli alberi dai quali pendono i "traditori" come lui. Sono sette soldati-fratelli, che si moltiplicano nell'immaginazione allucinata di Apostol, mentre il bosco di alberi si trasforma in una infinita foresta di impiccati:

---

[44] B. Cendras, *La mano mozza* [1946], Traduzione di G. Caproni, Introduzione di G. Bogliolo, Parma, Guanda, 2000.

[45] M. Borden, *La zona proibita*, cit., p. 91. Ad alcune figure di donne che hanno attraversato la guerra (ma non alla Borden, né alla Von Suttner) è dedicato il volume *Donne nella Grande Guerra*, Introduzione di D. Maraini, Bologna, Il Mulino, 2014.

> Apostol non vedeva nulla. Il nastro scuro, gli alberi del bosco… In pochi istanti l'automobile divorò quei quattrocento metri lungo i quali si estendeva il boschetto, eppure a Bologa parve di avere corso per un'eternità, tanto aveva ben veduto tutto. A destra ce n'erano quattro, uno per albero, tutti a capo nudo, debolmente oscillanti, come soltanto per il vento alzato dall'automobile in corsa. I due ai lati volgevano le spalle e avevano gli zoccoli ai piedi. Uno del mezzo, con gli scarponi pieni di fango, guardava giù nel viale con gli occhi neri, grossi come cipolle, e dalla sua faccia gonfia, livida, pendeva la lingua violacea, volta ai passanti. A sinistra ne pendevano tre, rivolti al viale diritto, impassibili, immobili, con la nuca incollata contro i rami superiori. Due erano attaccati a un vecchio ontano, più su degli altri, e più là, a un ramo sottile, da meravigliarsi come non si rompesse, se ne vedeva uno solitario, con le mani legate alla schiena, basso e gracile come un fanciullo, e tutto nerastro in viso, come se gli avessero strofinato sopra della fanghiglia grassa… Dallo stesso albero, alla stessa altezza, si stendeva ancora un grosso ramo, libero… Apostol Bologa li aveva tutti veduti così limpidamente che avrebbe potuto dire quanti bottoni avesse ognuno sugli abiti sporchi e laceri. E tuttavia agli occhi suoi quei sette si moltiplicavano senza posa, e il bosco si trasformava gradatamente in una foresta senza limiti, tagliata da una strada senza fine. E a ogni albero della foresta sconfinata gli sembrava che pendessero altri uomini, continuamente altri, tutti con gli occhi su di lui, come chiedendogli ragione.[46]

La guerra crea profonde lacerazioni. Cesare Pavese, nelle ultime pagine del romanzo *La casa in collina*, raccontando un altro conflitto, ha scritto che ogni guerra è una guerra civile perché contrappone membri appartenenti alla stessa famiglia umana. Ma anche senza arrivare a questa riflessione, straordinariamente vera e utopica, che raduna tutta l'umanità sotto una stessa bandiera e che cancella ogni confine nazionale, è possibile ripercorrere le scritture di guerra come testimonianze di una frattura che il conflitto genera: tra uomini e donne che avevano vissuto pacificamente insieme, tra amici che si scoprono schierati su fronti contrapposti, tra membri di una stessa famiglia, tra popoli che avevano tentato – negli anni e addirittura nei secoli – di dialogare tra loro. Questa spaccatura è sottolineata in modo particolare nelle pagine che nascono da scrittori di confine. Giani Stuparich, che vive in una città a lungo contesa come Trieste,[47] crocevia di lingue e di culture, racconta in *Ritorneranno* (1941) la storia di tre figli che indossano il grigioverde italiano e di un padre che viene arruolato nell'esercito dell'Impero asburgico. Terra di confine è il Sudtirolo di Luis Trenker, che nel 1931 pubblica *Dolomiti in fiamme*, raccontando la stessa guerra che, dalla parte opposta, ha descritto con *Le scarpe al sole* Paolo Monelli e incontrando la realtà di un fronte che è diventato protagonista del romanzo *Contro-passato prossimo* di Guido Morselli, alle prese con la riscrittura della storia all'altezza del 1975, concentrato a compiere una «incursione contro l'Accaduto», trasformando gli austriaci vinti in vincitori.[48] La «grande sinfonia funebre della

[46] Cito dall'edizione italiana in e-book: posizione 3435-3456.
[47] F. Senardi, Una città contesa. Trieste alla viglia della Grande Guerra, in La via della guerra. Il mondo adriatico-danubiano alla vigilia della Grande Guerra, a cura di G. Nemeth e A. Papo, Trieste, Luglio Editore, 2013, pp. 203-217.
[48] G. Morselli, Contro-passato prossimo. Un'ipotesi retrospettiva, Milano, Adelphi, 1975, p. 118.

montagna» che devasta le Dolomiti di Trenker,[49] spezza un legame d'amicizia (quello tra Carlo Franchetti, di origine toscana, e Florian Dimai, sudtirolese di Cortina), divide una catena montuosa che poteva essere scalata da uomini di diverse nazionalità, porta distruzione e caos in un luogo dove ha regnato la serenità e il silenzio della natura, che tornerà a dominare dopo la fine delle ostilità, quando gli amici, che riprendono le scalate, riflettono sulla permanenza delle montagne («Gli uomini vanno e vengono, ma le montagne, belle e grandiose, restano eternamente ferme»)[50] e sull'assurdità della guerra: «Ancora una volta davanti ai loro occhi scorrono spaventose le immagini della guerra. Una guerra che in modo sacrilego ha obbligato a combattersi a vicenda uomini della stessa fede e della stessa cultura».[51]

Il bosniaco Ivo Andrić, tra il 1942 e il 1943, in una Belgrado occupata dai nazisti, ha raccontato le vicende di un ponte costruito nel 1500 dal visir Mehmed Pascià per mettere in comunicazione culture e mondi diversi, l'Occidente e l'Oriente. Il ponte sulla Drina ha visto passare la storia, di uomini e di popoli. Ha attraversato periodi di crisi e di scontri, continuando a mettere in comunicazione, a collegare le due sponde opposte. La Grande Guerra, però, riesce a distruggere anche questo ponte. Andrić, che sembra cercare appigli dai quali ripartire per ricostruire una civiltà basata sul dialogo, conclude il romanzo (pubblicato nel 1945) con un messaggio di speranza in una umanità che sia ancora capace di edificare ponti e di costruire un mondo di pace:

> Tutto può essere. Ma una cosa non può accadere: non può accadere che scompaiano del tutto e per sempre gli uomini grandi, saggi e generosi che per amore di Dio innalzeranno durevoli edifici, affinché la terra sia più bella e l'uomo vi possa vivere più facilmente e meglio. Se essi scomparissero, ciò significherebbe che anche l'amor divino si è spento ed è scomparso dal mondo. E questo non può succedere.[52]

Ma, prima di queste parole conclusive, non ha potuto fare a meno di sottolineare la novità della Grande Guerra, la sua forza distruttiva, la sua capacità di far crollare – in pochi istanti – ciò che è stato costruito nel tempo ed è sopravvissuto nei secoli, il suo carattere di spartiacque traumatico tra epoche distinte e di profonda cesura tra popoli e mondi diversi.

[49] L. Trenker, *Dolomiti in fiamme*, Bolzano, Praxis 3, 1990, p. 75. Sulla guerra dei trentini come «guerra civile» cfr. anche D. Leoni, *Regioni di confine. Il caso trentino*, in *La prima guerra mondiale*, a cura di S. Audoin-Rouzeau e J.J. Becker, Edizione italiana a cura di A. Gibelli, Vol. II, Torino, Einaudi, 2007, pp. 101-111.
[50] Ivi, p. 197.
[51] *Ibidem*.
[52] I. Andrić, *Il ponte sulla Drina* [1945], Traduzione di Bruno Meriggi, Milano, Mondadori, 2015, pp. 402-403.

Limba şi literatura latină

Latin Language and Literature

Ilona BĂDESCU
(Universitatea din Craiova)

Cuvinte din fondul latin în graiurile oltenești

Abstract: (**Words from the Latin that are found into the Oltenian area**) Our study aims to analyze several terms inherited from Latin, existing in the vernaculars from the Oltenia area. The conservative character of these dialects from Oltenia, a strongly Romanized zone, is also emphasized by common Latin elements found in this area. Some of these regionalisms belong to Oltenia, while others are also known in the dialectal neighboring areas (Muntenia, Banat and Transilvania) with the same meaning or with different meanings.

Keywords: vocabulary, inherited, Latin, regional, Oltenia / Oltenian

Rezumat: Comunicarea noastră își propune să analizeze câțiva termeni moșteniți din latină, prezenți în graiurile din aria oltenească. Caracterul conservator al graiurilor din Oltenia, o zonă puternic romanizată, este reliefat și de elementele latinești uzuale în perimetrul acestora. Unele dintre aceste regionalisme sunt proprii Olteniei, în vreme ce altele sunt cunoscute și în ariile dialectale vecine (Muntenia, Banat și Transilvania), fie cu același sens, fie cu sensuri diferite.

Cuvinte-cheie: lexic, moștenit, fondul latin, regional, Oltenia/oltenesc

Cercetările efectuate asupra vocabularului românesc au demonstrat că la nivelul graiurilor s-au păstrat numeroase cuvinte de origine latină care, în timp, au dispărut din limba comună.

Materialul lexical cuprins în *NALR-Olt*., dar și în textele și glosarele dialectale oltenești demonstrează prezența în aria oltenească a numeroase elemente moștenite din fondul latin aparținând diferitelor domenii de activitate, fapt explicabil de altfel prin puternica romanizare a provinciei. Între aceste elemente există termeni considerați pierduți în trecerea de la latină la română, termeni care își păstrează semantismul cu care sunt atestați în primele noastre texte din secolul al XVI-lea, termeni învechiți, dar care au suferit unele evoluții semantice (Mărgărit 2009). Unii dintre acești termeni sunt proprii Olteniei, în vreme ce alții fac arie comună cu graiuri din Banat și Transilvania.

În studiul de față ne propunem să prezentăm semantismul câtorva termeni moșteniți care circulă încă în zone mai extinse sau mai restrânse din aria oltenească.

Bată

Termenul *bată* (pl. *bete*), care continuă lat. *vĭtta* „cingătoare, centură, cordeluță, bentiță, panglică” (< lat. *vieo*, *-ere*, *-etum* „lier, courber, tresser” (DEL, s.v.; CDDE, s.v., DER, s.v., DLR, s.v.), circulă în graiurile oltenești cu mai multe sensuri.

Pe harta 290 din NALR-Olt., *bată*, mai ales în forma de plural *bete*, a constituit unul dintre răspunsurile la întrebarea „Cum îi zici la acela de lână cu care se încing unii oameni ca să le fie cald la șale?”,alături de *brâu*, *brăciri*, *cicic* sau *mocadin*, în punctele: 917, 918, 931, 960, 961, 966, 967, 968, 969, 970, 973, 975, 976, 977, 978, 980, 981, 982, 985, 987, 993, 994, 995, 998. În anumite puncte sunt înregistrate și unele precizări suplimentare, menite să diferențieze termenii, în funcție de culoare, textură, formă, ornamente:

- *betele* reprezintă un „brâu mai îngust pentru femei” (pct. 917);
- „le mai spunem și *bete* care sunt colorate” (pct. 931);
- *brăciri* „lungi și înguste”, *bete* „mai subțiri” (pct. 960);
- „*betele* sunt înguste” (pct. 968, 970, 979, 981, 982, 985, 987, 993);
- „*betele* sunt înguste de trei degete, *cicicul* e roșu și lat; *brâu* negru nu se face” (pct. 972);
- *bete* „încingătoare îngustă”, *cicicul* este „brâu roșu” (pct. 973);
- *cicicul* „are cataramă și te cuprinzi o singură dată”, *brâul* este „lung și lat”, iar *betele* sunt „mai înguste și mai lungi” (pct. 975);
- *cicicul* „era roșu și lat”, *betele* „înguste și în mai multe culori” (pct. 976);
- *mocadinul* „brâu roșu, la un capăt țesut cu flori” (pct. 994);
- *cicicul* „roșu și înflorat”, *betele* „înguste”, *cicicul* era „lucrat mai subțire, mai delicat; purtau turcii”, *betele* „înguste și lungi” (pct. 996);
- *cicicul* „alb și cu ciucuri”, *brâul* „roșu și fără ciucuri”, iar *betele* „înguste” (pct. 998).

Cu sensul de „panglică la pălărie”, termenul *bată* formează o microarie în extremitatea de sud-vest a Olteniei, conform NALR-Olt., h. 283, pct. 967, 973, 974, 975, 976.

Termenul mai este înregistrat și cu sensurile de „partea de sus și îndoită a fustei” (DGO, s.v.), dar și „tiv, tivitură”, acesta din urmă consemnat pentru zona Gorj (DGDS, s.v.).

Un alt sens al lui *bată* înregistrat în DGO este și acela de „fâșie îngustă dintr-o țesătură veche, folosită la confecționarea de prești”, explicație susținută de sintagma *preș de bete* „preș țesut în război din fâșii de zdrențe”.

Termenul este consemnat și cu derivatul *a îmbeti* „a împături (un cearceaf sau o față de masă)” (localit. Strehaia, jud. Mehedinți, localit. Peștișani, jud. Gorj) (Teaha 2008, 69).

Căpistere

Românescul *căpistere* < lat *capist ium* „instrument pour trier les grains, auget” (DEL, s.v.; CDDE, s.v.) desemnează o „albie mai mică de lemn în care se frământă și se dospește pâinea si mălaiul” (DGO, s.v., DGDS, s.v.; cf. DLR, s.v.):

Din făina de grâu facem pâine.Luăm în ***căpistere****, așa-i zicem noi, o troacă, și îi zicem* ***căpistere****, pe care o avem numai pentru așa ceva….* (TDO, 44, p. 911, Bujoreni – sat Olteni, fostul raion Râmnicu-Vâlcea).

Aria de răspândire este relativ extinsă, după cum rezultă din NALR-Olt., h. 263, pct.925, 926, 927, 928, 931, 932, 934, 965, 967, 971, 972, 973, 975, 976, 978, 979, 980, 981, 983, 984, 986, 987, 988, 989, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998; și cu variantele: *căpestere*, pct. 910, 918, 919, 921, 922, 923, 924, 929, 930, 952, 956, 960, 961, 969, *căpisterie*, pct. 982, 985 (cf. DGO, s.v., DGDS, s.v.; cf. DLR, s.v.). Conform datelor înregistrate, termenul *căpistere* este concurat de *postavă*, *copaie*, *cofă*, în unele puncte, răspunsul la întrebare indică folosiri paralele: *postavă*, *căpestere* (pct. 952, 960, 965, 967, 971, 973, 974, 975, 976, 978, 984, 988, 994); *căpisterie*, *copaie* (pct. 982, 985). În două dintre punctele anchetate, unde ca răspuns s-au dat *căpistere* și *postavă*, se face și precizarea că postava este „mai mica" (pct. 960), iar căpisterea „mai mare" (pct. 967).

Un alt sens cu care termenul este folosit într-o arie destul de restrânsă este acela de „vas în care se scurge vinul", conform NALR-Olt., h. 681, pct. 982, 987. De asemenea, NALR-Olt., pl. 131, pct. 908 înregistrează termenul *căpestere* ca unul dintre răspunsurile la întrebarea „Cum îi ziceți la aceea în care cade făina din piscoaie?".

Uzul intens al termenului este susținut și de ocurența cu nuanțe stilistice din câteva expresii încă în circulație: *alb în căpistere* „provizii (câștigate prin muncă), merinde", *din capul căpisterii* „de unde ai, oricât de puțin ai avea", a vedea albul în căpistere „a ajunge la o stare material mai bună", *a-și vedea albul în căpistere* „a-și atinge interesul", a ajunge la fundul căpisterii „a sărăci", *a-i vărsa cuiva lapte în căpistere*„a ajuta pe cineva să prospere", *a da cuiva de pe fundul căpisteriei* „ a da din ultimele rezerve alimentare" (DGO, s.v.,LR2; DLR, s.v.).

Cura

Moștenit din latină, în termenul dialectal românesc s-au contopit două verbe: *colare* „a curăți, a strecura, a limpezi" și *curare* care, pe lângă sensul de „a îngriji", îl avea și pe cel de „a curăți (prin îngrijire, spălare etc.)" (CDDE, s.v., DER, s.v., DLR, s.v.): „Le sens de « curer, nettoyer » que le verbe a pris dans certaines langues ou parles romans provident sans doute de l'expressions *corpus*" (DEL, s.v.).

Un prim sens cu care termenul este folosit în unele arii oltenești se referă la acțiunea de „a desface frunzele de pe știuleții porumbului":

[Porumbul], după ce l-am rupt din covrag, îl punem în car, îl aducem acasă și facem clacă. Seara se fac clăci la noi și-l ***curăm*** *mai mulți oameni împreună.* (TDO, 57, p. 914, Oteșani, fostul raion Horezu).

[Porumbul] îl culegeam cu totul, drugile. Nu-l mai desfăceam, nu-i culegeam din covrag. I-aduceam acasă, îi ***curam*** *și puneam în pătule.* (TDO, 381, p. 987, Castranova, fostul raion Caracal.)

[Porumbul] îl culegem cu foi cu tot. ... La două, trei seri ne strângem mai mulți oameni și-l ***curățim*** *de foi. După ce-l* ***curățim*** *de foi, îl băgăm la pătule.* (TDO, 47, p. 912, Săcelu – sat Magherești, fostul raion Gilort.)

*[Ieri] am fost la **curatul** de porumbi și **am curat**. **Am curat** de dimineața până seara.* (TDO, 382, p. 987, Castranova, fostul raion Caracal.)

Cu acest sens este înregistrat de NALR-Olt., h. 436, cu diferite forme paradigmatice: *cur* (pct. 981), *cur porumbu de foi* (pct. 903, 969, 973, 978), *cur de foi* (pct. 924, 929, 931, 970), *am curat de foi* (pct. 915), *cur de frunză* (pct. 977), *curăm de foi* (pct. 980), *cur porumbi* (pct. 912, 913, 976, 989, 990), *cur la porumbi* (pct. 972), *hai la curat de porumbi* (pct. 913).

Un alt sens frecvent întâlnit este acela de „a curăți boabele de pe știuleții porumbului”:

*Dacă nu era îndeajuns de uscat, **se curau** boabele după știulete și se puneau puțin la soare*. (TDO, 52, p. 913, Bumbești-Pițic, sat. Poenari, fostul raion Gilort)

***Am curat** boabe de găini* (TDO, 57, p. 914, Oteșani, fostul raion Horezu).

*Din pătul, când avem nevoie **curăm**, îl luăm în sac sau în car sau în spinare și ne ducem la moară*. (TDO, 47, p. 912, Săcelu – sat Maghereşti, fostul raion Gilort.)

Cu acest sens este consemnat și de NALR-Olt., h. 437, cu diferite forme paradigmatice, majoritatea în contexte dezambiguizante: *cur* (pct. 968, 969, 976, 994), *curăm* (pct. 960), *cura* (imperf. 3) (pct. 958), *cur porumbi* (pct.919, 967, 972, 980, 983, 989), *cur (de) boabe* (pct. 903, 916, 922, 923, 924, 933 929, 931, 964, 968, 970, 977, 981, 984), *cur porumb de boabe* (pct. 912, 913, 978), *am curat de boabe* (pct. 915), *curăm boabele de pe cocean* (pct. 971).

Glosarele înregistrează și un derivat al acestui termen, *curătoare*, cu varianta *curător*, care desemnează „o unealtă din fier cu care se desfac boabele de porumb de pe știuleți ” (GDO, s.v., LR), concurat de *curățătoare*:

*... **curătorile** ălea care se cură cu mâna, un fel de mașină. Noi îi zicem **curătoare**, **mașină de curat** porumb.* (TDO, 52, p. 913, Bumbești-Pițic, sat. Poenari, fostul raion Gilort.)

*Dacă au **mașină de curat** porumb, bine, dacă nu, au **curătoare** din aia făcută de țigani și **cură** cu ea porumbul*. (TDO, 97, p. 924, Slăvuța, fostul raion Filiași.)

*Boabele le curățam cu **curătoarea**. Aveam **curători** de mână*. (TDO, 311, p. 970, Beloțu, fostul raion Craiova).

NALR Olt., h. 472 îl înregistrează pe *a cura* ca răspuns la întrebarea „Ce zici că faci cu păstaia ?”, pct. 919, 924, 933, 969, 971, 984.

Termenul este folosit de asemenea și cu sensurile:„a curăți legume sau fructe de coajă”:*..., am făcut focul în mașină, am pus legume la foc,..., **am curat** cartofi...* (TDO, 57, p. 914, Oteșani, fostul raion Horezu); „a curăți copacii de uscături” :*He, de-aici să vii, tai, **curi** pe ăsta că-i mare, pe ăla, pe ăla, faci și tu două cară de lemne. /Domnule Traian, ai niște salcâmi... îmi dai de-acolo **să cur** doi-trei salcâmi*. (TDO, 250, p. 958, Isvorălu, fostul raion Turnu-Severin) sau „a curăți un loc de copaci, a tăia o pădure, a defrișa” (DGO, s.v., NALR-Olt, h. 516, pct. 969). De asemenea, în DGO,

s.v. este înregistrat și derivatul *curătură* cu sensurile: „loc defrișat de pădure pentru a face terenuri arabile” și „deal sau povârniș acoperit cu vii”.

În NALR-Olt., pl. 65, termenul este notat ca unul dintre răspunsurile la întrebarea: „Ce zici că-i faci unui purcel când nu vrei să-l lași să fie vier ?” (pct. 924).

Im

Continuând lat. *limus*, termenul este cunoscut în graiurile oltenești atât cu sensul etimologic „noroi” (DLR, s.v., MDA, s.v.), dar și cu sensul „murdărie corporală și de rufe, jeg” (DGO, s.v.,DGDS, s.v.).

O mare arie de răspândire prezintă și adjectivele *imos*, *imoasă*, explicate fie din lat. *limosus*, fie ca derivate din *im* + suf. *-os* (cf. CDDE, s.v., DER, s.v., DLR, s.v., MDAs.v.).

Cu sensul „care nu s-a spălat de mult, plin de murdărie”, cu referire la persoane, *imos* este înregistrat în NALR-Olt., h. 228, pct. 904, 914, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 942, 944, 945, 947, 948, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 968, 974, 976, ca a doua variantă de răspuns, alături de *murdar*, iar în pct. 950 ca prima variantă de răspuns.

Ca răspuns la întrebarea „Dar o rufă care nu mai e curată ?”, NALR-Olt., h. 229 înregistrează adjectivul *imoasă* fie ca unic răspuns (pct. 905, 917, 936, 944, 950, 954), fie, alături de *murdară*, ca primă variantă de răspuns (pct. 940, 974) sau ca a doua variantă (pct. 904, 910, 915, 917, 918, 923, 935, 937, 938, 942, 945, 947, 948, 958, 959, 960, 962, 963, 964, 965, 968, 969, 976, 978, 980). Pentru punctul 917 s-a notat și precizarea făcută de subiectul anchetat: „imosu cu murdaru îi totuna”.

Numărul mare de atestări ca a doua variantă de răspuns, dar și comentariul „imoasă îi spunea pe vremuri” (pct. 918) ne oferă o imagine clară a destinului acestui termen.

Forma de feminin a adjectivului se întâlnește și ca toponim *Imoasa*, sat în comuna Corcova în județul Mehedinți, de la care s-a format termenul *imoșan* „locuitor din Imoasa” (DGDS, s.v., Mărgărit 2009, 122).

Materialele dialectale înregistrează și alți termeni din familia lexicală a lui *im*: *ima*, „a se murdări”, *imală* „necurățenie, murdărie corporală și de rufe”, *imoșa*, *imoși* „a se murdări”, *imoșat*, *imoșit* „murdar, jegos”, *imoșală*, *imoșeală* „murdărie pe rufe și pe corp; jeg”.

Formele verbale *imoșa*, *imoși*,cu privire la rufe,le-am întâlnit și cu sensurile „a spăla prost, de mântuială”;„a nu mai ieși murdăria la spălat”, iar adjectivele *imoșat*, *imoșit* desemnând și „prost spălate; izinite; purtate mult timp, așa încât nu se mai pot spăla bine”.

La capătul acestui demers se poate spune că viitorul acestor cuvinte este unul incert: e posibil ca unele să dispară în urma presiunii exercitate de către limba literară asupra graiurilor, ajungând la stadiul „cum ziceau bătrânii”, „cum se spunea pe vremuri” sau, din motive extralingvistice (factori economici și sociali), o dată cu

dispariția obiectelor sau a acțiunilor pe care le denumesc. Alți termeni însă vor reuși să supraviețuiască datorită unor modificări sau adaptări semantice.

Elemente moștenite din fondul latin, alături de alte particularități, oferă graiurilor oltenești o anumită individualitate în cadrul ariei muntenești căreia îi sunt subordonate și care o grupează cu ariile lexicale conservatoare din vestul teritoriului dacoromân.

Referințe bibliografice

Academia Română / Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti". 2010. *Dicționarul limbii române*, vol. I, *A-B*; vol. II, *C* ; vol. VI, F-I/Î. București: Editura Academiei Române (DLR).

Academia Română / Institutul de Lingvistică „Iorgu Iordan – Al. Rosetti. 2002-2003. *Micul dicționar academic*. București: Editura Univers Enciclopedic (MDA).

Academia Română / Centrul de Cercetări Fonetice și Dialectale. 1967. *Glosar dialectal Oltenia*, întocmit sub conducerea lui Boris Cazacu de Galina Ghiculete, Paul Lăzărescu, Nicolae Saramandu și Magdalena Vulpe. București: Editura Academiei (GO).

Academia Română / Centrul de Cercetări Fonetice și Dialectale. 1967. *Texte dialectale Oltenia*, publicate sub redacția lui Boris Cazacu de Cornelia Cohuț, Galina Ghiculete, Maria Mărdărescu, Valeriu Șuteu și Magdalena Vulpe. București: Editura Academiei (TDO).

Academia Română / Centrul de Cercetări Fonetice și Dialectale. 1967, 1970, 1974, 1980. *Noul atlas lingvistic român pe regiuni. Oltenia*, vol. I-III, întocmit sub conducerea lui B. Cazacu, de Teofil Teaha, Ion Ionică și Valeriu Rusu, vol. IV, de Teofil Teaha, Ion Ionică și Valeriu Rusu. București: Editura Academiei (NALR-Olt.).

Bărbuț, Dorina. 1990. *Dicționar de grai oltenesc*. Craiova: Asociația Independentă Literară, Artistică, Culturală și Editorială „MILENIUL III" (DGO).

Bulgăr, Gh. (ed.). 1960. *Lexic regional*. București: Editura Academiei Române (LR).

Candrea, I.A., Densusianu, Ov. 2003. *Dicționarul etimologic al limbii române. Elementele latine: A-PUTEA*, îngrij. ed. pref. Gr. Brâncuș. București: Paralela 45 (CDDE).

Ciorănescu, Alexandru. 2002. *Dicționarul etimological limbii române*. București: Editura SAECULUM I.O. (DER).

Ernout, A., Meillet, A. 1959. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*, quatrième édition, revue, corrigée et augmentée d' un index. Paris: Librairie C. Klincksieck.

Ionică, Ion, Marin, Maria, Marinescu, Anca, Mărgărit, Iulia, Teaha, Teofil, coordonator: Maria Marin. 2009, 2010, 2011. *Dicționarul graiurilor dacoromâne sudice*, vol. I, *Literele A-C* ; vol. II, *Literele D-O* ; 2010; vol. III, *Literele P-Z* ; 2011. București: Editura Academiei (DGDS).

Mareș, Lucreția (coord.). 1967. *Lexic regional 2*. București: Editura Academiei Române (LR2).

Mărgărit, Iulia. 2009. *Vocabularul graiurilor muntenești actuale*. București: Editura Academiei Române.

Teaha, Teofil, 1970-1971. *Aires lexicales conservatrices en Olténie*, în „Actele celui de-al XII-lea Congres internațional de lingvistică și filologie romanică", vol. 2, p. 317-322.

Teaha, Teofil. 2010. *Din lexicul latin moștenit în graiurile românești actuale* (IV), în „Fonetică și dialectologie", XXVII, București, p. 67-110.

Florica BECHET
(Universitatea din București)

De la Lucian la Marco Polo și *Orașele invizibile*

Abstract. (From Lucian to Marco Polo and The Invisible Cities) Our paper starts from and is based on Lucian of Samosata's novel "True History". This is, in its entirety, despite the title, pure imagination. Lucian is describing an imaginary trip, during which he and his companions arrive in the most fabulous places. It has seemed to us suitable to compare this novel to the writing of a real traveler, the famous Marco Polo, entitled "The Discovery of the World" or "The Book of Miracles". The fruit of his journeys to the Far East and of his long stay at Kublay Khan's court, the Venetian's work, told by himself to a cell mate who was a professional writer and who put it in writing, is placed at the border between real and imaginary. Through the miraculous and the uncanny of the things described, it becomes, for the reader of those times, the description of a totally unreal trip, just like Lucian's. A climax of the imaginary journey is represented by Italo Calvino's novel "The Invisible Cities", in which Marco Polo is sent by Kublay Khan to the most important places of his empire, in order to make a report on them. Marco Polo's story reveals a series of important cities which nevertheless are in the process of decaying, because they completely forgot and forsook the imaginary. The anchorage in reality leads to decrepitude, the imaginary alone is alive and brings life. We are facing thus a gradual itinerary from Lucian's imagined truth, through the slippery realm between real and imaginary presented in Marco Polo's work, to the imaginary as the source of truth.

Keywords: true, miraculous, imaginary, life, dream

Rezumat. Lucrarea noastră are drept punct de plecare şi bază romanul lui Lucian din Samosata *Istoria adevărată*. Acesta este, în întregime, în pofida titlului, imaginație pură. Lucian descrie o călătorie imaginară, în timpul căreia el și tovarășii săi ajung în cele mai fabuloase locuri. Ni s-a părut potrivit să comparăm acest roman cu lucrarea unui călător adevărat, faimosul Marco Polo, *Descoperirea lumii* sau *Cartea miracolelor*. Rod al călătoriilor sale în Orientul Îndepărtat și al îndelungatei sale șederi la curtea lui Kublay Khan, lucrarea venețianului, povestită de acesta unui tovarăș de celulă, scriitor de meserie, care îi dă forma scrisă, se află la limita dintre real și imaginar și, prin miraculosul și neobișnuitul celor descrise, ajunge, pentru cititorul epocii sale, descrierea unei călătorii în întregime ireale, la fel ca aceea a lui Lucian. O culme a voiajului imaginar o reprezintă romanul *Orașele imaginare* al lui Italo Calvino, lucrare în care Marco Polo este trimis de Kublay Khan în cele mai importante localități din imperiul său, pentru a-i face un raport asupra acestora. Povestirea lui Marco Polo relevă o seamă de cetăți importante care însă, după părerea lui, sunt în curs de disoluție, deoarece au uitat, au părăsit cu totul imaginarul. Ancorarea în real duce la decrepitudine, numai imaginarul este viu, dă viață. Avem astfel, un parcurs gradat, de la adevărul lucianesc imaginat, trecând prin tărâmul lunecos între adevărat și imaginar prezentat de scrierea lui Marco Polo, până la imaginarul ca sursă a adevărului.

Cuvinte-cheie: adevărat, miraculos, imaginar, viață, vis

I. Fantezia şi statutul povestirilor de călătorie

„[...] puntea alunecoasă dintre real şi iluzoriul imaginar, dintre adevărul realităţii şi impalpabilul, doar reprezentabilul, intuibilul ficţiunii/imaginarului, este

exact fantezia, *phantasia* în limba vechilor greci. Este, în ordine literară, cred că termenul cel mai important al familiei lexicale a verbului *phaino*(*mai*). Căci *phantasia* preia de la verbul-bază ideea esenţială a „arătării", a „apariţiei", nu mai puţin şi conotaţia extrem de semnificantă a „strălucirii", a „luminii strălucitoare", dar îi adaugă un element de noutate: puterea seducătoare, forţa irezistibilă a iluziei, pe care numai viziunile spectaculoase, jocul cosmic interior al imaginarului literaturii o poate crea şi întreţine în cel ce se lasă posedat. La marginea realului, pe muchia lui, începe spectacolul fantasticului (*phantastikos*).

Ultimul cuvânt este, în greacă, derivatul gramatical şi produsul/efect cel mai înalt al fantazării (*phantasia*). Fantezia naşte fantasticul" – spune Liviu Franga, în recenzia pe care o face traducerii în română a lucrării greco-sirianului Lucian din Samosata *Istoria adevărată*.[1]

Mare peregrin, sofistul din Samosata străbate, de-a lungul vieții, întregul bazin al Mării Mediterane, locuind și practicându-și meseria în numeroase cetăți de pe țărmurile acesteia. „Greutăţile vârstei i-au mutat, însă, peregrinările din geografia reală în cea a minţii. Cu ochii ei, fostul retor-filosof a străbătut necălcate teritorii şi a cunoscut noi feluri de oameni, chiar noi fiinţe. Altele decât cele din jur, asemenea lor, dar cu alcătuiri anapoda faţă de realitatea circumterestră. Dincolo de marginile văzute ale Lumii, Loukianos a intuit, descoperit şi redat, în ceea ce pare a fi fost ultima sa creaţie, romanul *Alethes historia*, „Istoria adevărată", adevărul iluzoriu al ficţiunii pure, nedependente sub nici o formă de contingentul vizibil şi palpabil."[2]

Operă de ficțiune, lucrarea lui Lucian pare să se constituie ca o luare de poziție față de istoricii care trădează adevărul, dând o importanță prea mare elementului imaginar și ireal, exacerbând fantezia, ca și față de autorii de romane de aventuri, înclinați către lucruri absurde și fantastice. Astfel, *Istoria adevărată* ia naștere ca o replică la scrierile lui Herodot, părintele istoriei-părintele minciunii, ale istoricilor lui Alexandru cel Mare sau ale lui Theopompos, Euthymenes ori Euchemeros, în care imaginația romanescă deține un rol esențial. Ea este, în primul rând, o povestire ce călătorie, gen literar destul de răspândit în Antichitate. Căci nu erau puțini aventurierii gata să părăsească apele calme și familiare ale Mediteranei, pentru a porni să exploreze fermecatul Orient sau misteriosul ocean, populate cu monștri legendari, care se întindeau dincolo de Coloanele lui Hercule sau în fabuloasa Indie ori în miraculoasa Chină.

Grecii nu știau nimic sau aproape nimic despre ceea ce exista dincolo de Strâmtoarea Gibraltar sau în regiunile mai îndepărtate ale Asiei. Știau, bineînțeles, că Europa se afla în fața Oceanului – acest Ocean care înconjura lumea cunoscută și, pentru mulți, reprezenta limita acesteia; știau, de asemenea, că staniul, ambra și aurul

[1] L. Franga, „Phantasia – între adevăr și iluzie (I), în *Viața Românească* 3-4/2009, http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/58_viata-romaneasca-3-4-2009/23_note-clasice/

[2] Id., *ibid.(II),* 11-12/2009, http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/63_viata-romaneasca-11-12-2009/23_note-clasice/507_phantasia-intre-adevar-si-iluzie-ii.html.

proveneau dintr-un loc de dincolo de misterioasa întindere acestuia. Dar acolo cunoștințele lor se opreau. Dincolo de Munții Balcani, de Alpi, de Cevennes și de Meseta, care încercuiau lumea mediterană, trăiau barbarii, populații înapoiate și inculte până într-atât, încât nu știau greaca și se exprimau prin țipete de animale. Sursele antice ne transmit faptul că Pytheas din Massalia ar fi fost primul grec care s-a dus în întâmpinarea lor și care a scris o sobră descriere a ceea ce a putut vedea, *Descrierea Oceanului*. Itinerarul începe în Massalia natală, trece prin Britannia și insulele nordice, ajunge poate în Norvegia și atinge, ca punct superior, cel mai nordic atins vreodată, ceea ce autorul numește Thule. Nu putem să nu ne gândim la urmașul său, Antonios Diogenes, și la faimoasa lui lucrare *Minunile de dincolo de Thule*, amintită de o sumedenie de geografi. Sunt mulți cei care nu acordă nici cel mai mic credit scrierii lui Pytheas și, într-adevăr, lumea ținuturilor atlantice descrisă de el nu corespundea câtuși de puțin confortabilelor prejudecăți ale publicului rafinat căruia i se adresa. Public care trăia în această lume închisă a Mediteranei, unde toate cetățile de pe coastă priveau spre mare și întorceau spatele dealurilor și munților populați de barbari. Exploratorul fără astâmpăr, Pytheas, ocupă, așadar, în istorie un loc aparte, ca și concitadinul său, Euthymenes, care a pornit spre sud, de-a lungul coastelor africane.

Numai că Pytheas face parte din acest cerc restrâns al personajelor extraordinare care, de-a lungul secolelor, au zdruncinat ideile epocii lor și au deschis noi perspective contemporanilor lor. Lucrările acestora ridică mereu probleme, făcându-ne să ne întrebăm dacă avem de-a face cu un impostor sau cu un aventurier epic, cu un simplu colecționar de anecdote sau cu un observator științific atipic. Întrebarea este justificată de dinamica lumii în care au trăit acești călători. Era o lume a schimbării, ale cărei orizonturi se lărgeau neîncetat, și care ajungea să comunice la distanțe imense: aici materiile prime, ca și ideile circulau ușor.

II. Neadevărurile *Istoriei adevărate*

În ceea ce-l privește pe Lucian din Samosata, plecând de la o adaptare a cunoscutului paradox socratic, în *Istoria adevărată* nefiind adevărat decât un singur lucru: faptul că nimic nu este adevărat, autorul propune cititorului o poveste de călătorie, destinată – cum spune el – relaxării și desfătării, în care Lucian este, în același timp explorator și autor. Consecința firească a acestei situații este faptul că narațiunea se face la persoana întâi, o caracteristică a povestirilor de călătorie originare din Orient.

Împins de o curiozitate comparabilă cu aceea a lui Ulise[3], Lucian, însoțit de mai mulți tovarăși, se aventurează într-o călătorie în Oceanul de Vest, dincolo de Coloanele lui Hercule (același miraj al Oceanului, cu realitățile lui necunoscute).

[3] A se vedea *Adevărurile istoriei adevărate*, postfață la Lucian din Samosata, *Istoria adevărată*, traducere, notiță biobibliografică, postfață și note de Florica Bechet, București, Editura Paideia, 2000, reluată, parțial, aici.

Surprinși de o furtună, călătorii ajung în locuri tot mai ciudate și mai fanteziste – pe uscat, pe mare și în cer, ba chiar dincolo de aceste repere omenești.

Astfel, cu asemenea povești, autorul își propune cucerirea unei noi dimensiuni. O nouă dimensiune temporală – prin atragerea în timpul acțiunii a perioadei mitologice și poetice, vechile personaje intrând într-o nouă realitate. O nouă dimensiune spațială – prima insulă de după Coloanele lui Hercule fiind puntea prin care aderă la spațiul noii realități accesibile unor muritori, Luna, ținuturi imaginare (cetatea *Lămpești*, lumea din burta balenei) și spații mitice (Insula Fericiților, Insula Viselor, Insula Ogygia).

Formula artistică născocită de Lucian se bazează pe două tipuri de contraste, al căror efect este râsul. Primul contrast este cel dintre exagerarea hiperbolică *unitatea de măsură a noii realități fiind talpa de un plethru) și precizia exagerată (constând din indicarea exactă a numărului obiectelor, a mărimii lor, a distanțelor etc.). Exagerarea este o modalitate de manifestare a sublimului, în cazul nostru a sublimului comic, întrucât este o exagerare care depășește orice imaginație, chiar și pe cea a barbarilor. Ca o piedică sau ca o zăbală a acestei neînfrânate imaginații, numărul exact este destinat să dea credibilitate obiectelor, creând impresia unei realități controlate până la cele mai mici amănunte. Te-ai aștepta să citești uneori cunoscuta formulă: „le-am măsurat/numărat eu însumi". Se scoate astfel în relief aspectul grotesc, determinându-se un contrast neașteptat între două moduri de reprezentare a realității: prin adaos (în exces) și prin scădere (cu amănuntul), care duc la comic.

Cel de-al doilea contrast se manifestă în raportul dintre nou și vechi. Divinul și miticul (personaje și legende) se convertesc în imagini noi, având proporțiile normale ale experienței umane. Eroii devin astfel mai umani și mai adevărați. Elena e o îndrăgostită romantică, rușinată de un păcat nereușit. Ulise e un soț exasperat de fidelitatea seculară a soției, visând la farmecele amantei, în timp ce Calypso nu e decât țiitoarea geloasă pe calitățile nevestei. În același timp, are loc o răsturnare a realității umane (rouă caldă, copaci fără rădăcini, idealul frumuseții - chelia).

Autorul ne dă el însuși cheia formulei sale artistice. Își plasează acțiunea dincolo de Coloanele lui Hercule, care reprezintă bornele lumii cunoscute, tot ce se află dincolo putând fi o anti-lume, o lume pe dos, o lume în oglindă sau chiar o bob-lume. Călătoria lui este asemănătoare celor legendare ale lui Hercule și Dionysos, dar, cum nici aceștia nu ajunseseră cu mult mai departe, experiența lui Lucian depășește chiar experiența legendară. La „baza" expediției sale se află urma piciorului lui Hercule, mare de un plethru – plethrul devenind astfel unitatea de măsură a noii realități, aceea născută din *auxesis* „hiperbola exagerată". Iar modul fundamental de manifestare a acestei realități este insula.

Bineînțeles că romanul lui Lucian are o seamă de izvoare detectabile. În primul rând, sunt concepțiile geografice populare, conturate mai clar și mai adevărat de Pytheas din Marsilia (în cartea *Despre Ocean*; Lucian a locuit și a predat mulți ani la Marsilia, unde Pytheas este socotit erou) și de Antonios Diogenes (în *Minunile de*

dincolo de Thule). Apoi, sunt lucrările lui Iambulos și Ctesias din Cnidos, ba chiar și Vechiul Testament. Fantezia lui Lucian e fantezia unui literat și a unui erudit, care însă nu are drept scop transfigurarea surselor la care se raportează destul de clar (nu de puține ori se întrevede sub textul lucianesc un pasaj din Homer, Hesiod sau Herodot), ci purul amuzament. Componenta literară e deosebit de importantă, ea apărând și în tehnica expresiei și invenției, astfel încât *Istoria adevărată* poate fi considerată un manual despre arta de a face parodie (cu o importantă componentă didactică).

Cu toate acestea, fantezia lui Lucian nu se limitează doar la prelucrarea unor surse. Lucian redimensionează personajele mitice după proporții umane, dându-le dimensiunile sufletești ale epocii sale. Miturile etnologice și poetice sunt tratate cu ironie, suferind astfel un fenomen de „îmburghezire" și coborâre din eroic. Autorul, spre deosebire de un Aristofan, bunăoară, nu are scopuri polemice, și cu atât mai puțin politice, pragmatice. La un moment dat, el uită de modele și parodie, și se lansează, împins de o fantezie frenetică, ce organizează într-un mod cu totul nou și personal peripețiile unei călătorii miraculoase în domeniul imposibilului. Căci, în lucrarea lui, adevărul istoric este ø, în timp ce adevărul literar tinde spre 100.

III. Îndoielnicele minuni orientale

În Evul Mediu, descrierile lumii nu țin neapărat de geografie. Se interesează de fapte diverse și se înscriu mai puțin într-o grijă de recenzare a lumii reale, decât într-o tradiție livrescă cel mai adesea moștenită din Antichitate. Astfel, autorii medievali reiau dezvoltările lui Pliniu cel Bătrân în *Istoria* sa *naturală* (sec. I), sau pe cele ale lui Solinus din *Culegerea* sa *de curiozități* (sec. III), adaptându-le unui univers orientat de creștinism. Știința geografică nu este, în sine, la început, ci se integrează în reprezentări și concepții asupra lumii al căror interes merge dincolo de cunoașterea țărilor și a popoarelor. Interesează mai puțin cunoașterea universului decât creația și lucrările Domnului, arătându-le frumusețea și diversitatea.

Hărțile sunt conforme acestei concepții asupra lumii. În mapamonduri, pământul locuit constituie un sfert din globul terestru și este figurat de un cerc înconjurat de Ocean. Este împărțit în trei continente, Asia, Europa și Africa, ceea ce corespunde textului biblic. În Biblie, lumea terestră este împărțită după Potop între cei trei fii ai lui Noe: Sem primește Asia, Iaphet Europa și Cham Africa. Asia este cea mai mare dintre cele trei deoarece se întinde pe jumătate din teritoriu, în vreme ce Europa și Africa sunt separate una de cealaltă de Marea Mediterană.

Așadar, a reprezenta și a descrie lumea înseamnă a te înscrie în istoria omenirii așa cum este ea povestită în Biblie. Astfel, descrierile sunt adesea orientate de la est spre vest, adică de la paradisul terestru, situat în Asia (în Evul Mediu, răsăritul se află în partea de nord a hărților, și nu nordul ca în zilele noastre) către țările din Europa, pentru a termina cu Africa și cotloanele lumii. Descrierea Orientului este astfel ocazia de a aminti episoade biblice, fie că e vorba de arca lui Noe, ale cărei rămășițe se găsesc pe muntele Ararat, sau de popoarele Gog și Magog cărora le sunt asimilați

tătarii. Așadar, e mai puțin o observație, cât o viziune asupra lumii care apare în primele texte cosmologice, în vreme ce Orientul este un ținut necunoscut.

Pelerinaje, cruciade, misiuni, ambasade, comerț, studii: motivele de a călători nu lipsesc în Evul Mediu și deci nu e de mirare că, în această perioadă, există și se înmulțește o literatură de călătorie. Scrise în latină, dar și în franceză, aceste povestiri dau informații despre itinerarele și locurile traversate sub forme variate, de la simpla descriere la analiza obiceiurilor, trecând prin sfaturi practice. În acest ansamblu, povestirile de călătorie spre Orient sunt constituite mai întâi din relatarea unor pelerinaje spre Pământul Sfânt și Ierusalim, care totodată descriu un itinerar spiritual, dau sfaturi practice și sunt o invitație la călătoria spre un Orient unde miracolele și minunile se înmulțesc.

Dar alte destinații dau naștere unor scrieri latine despre locuri până acum mitice și legendare: Mongolia, China și India se deschid lumii occidentale pentru schimburi comerciale – cu drumul mătăsii – dar și pentru misiuni religioase care au drept scop evanghelizarea mongolilor. Trebuie, astfel, amintiți Jean du Plan Carpin, trimis de Papa, în 1245, spre Karakorum și care scrie *Istoria mongolilor,* în același timp, o povestire de călătorie și o descriere geografică; Guillaume de Rubrouck, trimis într-o misiune de Sfântul Ludovic, tot spre Karakorum, prin Crimeea, în 1255, de la care ne-a rămas lucrarea *Călătorie în Imperiul mongol*, cuprinzând o mare cantitate de informații precise despre modul de viață și religiile acestui popor. Autorii sunt religioși, dar acest lucru nu impietează asupra informațiilor din lucrările lor, acestea fiind sunt edificatoare: ele schițează un tablou al modului de viață al mongolilor și constituie o mină de informații pentru călători, atât pentru negustători, cât și pentru misionarii religioși care se înmulțesc între sfârșitul secolului al XIII-lea și mijlocul secolului al XVI-lea. Aceste povestiri inaugurează astfel un nou gen, povestirea geografică, unde sunt descrise itinerarul și viața locuitorilor și unde Orientul devine obiect de știință.

Există însă și o altă tradiție livrescă privitoare, în special, la India și minunile ei. Ea este de domeniul ficțiunii și lasă un spațiu larg imaginației cu evocarea de popoare sălbatice, ciudate, adesea cu oameni goi, pe jumătate animale. Aceasta s-a dezvoltat mai întâi în cosmologii, dar și în două scrisori. Una, atribuită lui Alexandru cel Mare (secolul al IV-lea î.d.Ch.) și adresată filozofului Aristotel, se prezintă ca o descriere a minunățiilor Indiei. Cealaltă, numită *Scrisoarea lui Pierre Jean*, datează din secolul al XII-lea. Este un text în latină presupus a fi fost scris de către un rege din Orientul creștin occidentalilor (acest personaj se regăsește, de altfel, la Marco Polo, în *Cartea minunilor*), care descrie un regat oriental fantastic, populat cu monștri, plin de bogății fastuoase și situat între paradisul terestru și Pământul Sfânt. Dar India este și un loc romanesc, care apare în diversele versiuni ale Romanului lui Alexandru (1180). Această operă prezintă istoria fabuloasă a lui Alexandru cel Mare și mai ales zăbovește asupra cuceririi de către el a Orientului, unde descoperă locuri minunate, palate pline de mătase, de fildeș și de pietre prețioase, de animale ciudate

și de ființe extraordinare precum sirenele, amazoanele și fetele flori, care amintesc, în mod izbitor, de femeile viță-de-vie din romanul lui Lucian.

Confruntarea cu lumea orientală nu împiedică, așadar, menținerea povestirilor fabuloase despre Orient. Îndepărtarea ținuturilor și dificultatea călătoriilor împing popoarele într-un „departe" straniu, unde totul este extraordinar deoarece totul este diferit. Totul este minune, iar acest cuvânt, repetat la infinit în povestirile de călătorie sau în descrierile Asiei, traduce surpriza în fața celuilalt, minunarea sau spaima. Este semnul trecerii într-o lume necunoscută unde fauna, flora, mărfurile, religiile și chiar relațiile familiale sunt opuse. Acest lucru poate fi o chezășie a calității, un semn al opulenței, dar și al monstruozității. Ținuturile din India, ca și cele de la antipozi, incită astfel imaginația și curiozitatea: descrierea minunilor aboleşte hotarul dintre real și adevărat deoarece ea dezvăluie ceea ce nu a existat și nu a fost văzut niciodată. Asia este ținutul în același timp al bogăției și al sălbăticiei, al frumuseții extreme și al hidoșeniei ființelor hibride: astfel aici se găsesc din abundență pietre prețioase, palate extraordinare și grădini de vis, dar și ciclopi, oameni cu cap de câine, amazoane, oameni cu mai multe mâini... Alteritatea este semnificată prin acest dezmăț al imaginației: ea suscită în același timp admirație și spaimă și umple absența cunoștințelor geografice despre ținuturile visate al căror nume au o putere evocatoare. Cetățile și peisajele sunt într-adevăr absente din aceste descrieri care nu fac decât să intervină spectaculosul, fie că e vorba despre faună, despre floră sau despre neamul omenesc.

Acest exces ascunde vidul cunoștințelor: dacă localizarea orașelor și a regiunilor nu este totdeauna de o mare precizie pentru lumea europeană medievală, modul descrierii care urmează un itinerar permite o reperare ușoară pentru cititor. În schimb, cum ținuturile din Extremul Orient nu corespund niciunui itinerar cunoscut, hotarele lor rămân neclare, imprecise. India apare astfel ca un imens teritoriu în care reperele obișnuite dispar: crearea minunilor remediază această cunoaștere parțială, așa cum, pe unele hărți, absența numelor orașelor sau țărilor este compensată de bogăția ilustrațiilor. Atlasul catalan (secolul al XIV-lea) conține, bunăoară, o reprezentare a unei caravane de călători.

Ținuturile orientale sunt, așadar, locuri ale minunilor și invită la legendă, la mit și la creația fabuloasă. Asia este locul extraordinarului, mai mult decât locurile sfinte care dezvăluie miracole.

Între aceste două tradiții se plasează *Cartea minunilor*, așa cum o subliniază prezența a două titluri în manuscrisele medievale. Acestea sunt, în ordine: *Descoperirea lumii*, ceea ce înseamnă că autorul descrie lumea, și *Cartea minunilor*, celui de-al doilea datorându-i-se renumele cărții, deoarece este perceput, chiar și în zilele noastre, ca o invitație la fabulos și la extraordinar. *Dezvăluirea lumii* descrie inform și prezintă un fel de geografie a ținuturilor orientale, în vreme ce *Cartea minunilor* este o povestire a minunăților, în special pentru India și, din această perspectivă, alunecă spre evocarea unor popoare ciudate sau enumeră luxul fastuos al palatelor Marelui Han. Astfel naratorul insistă asupra acestui dublu obiectiv: a spune

adevărul despre țările mongole într-o povestire didactică și a relata minunile orientale alunecând spre imaginar și mit.

Marco Polo este modelul exploratorilor, care călătorește și care mai ales caută să-l înțeleagă pe celălalt. Om al timpului său, cu certitudinile sale, el manifestă o curiozitate neobosită, cercetătoare, călătoare, interogatoare. Avem de-a face o călătorie către ținuturile îndepărtate ale Mongoliei și Chinei, într-o vreme în care tătarii dominau Orientul, la care cartea lui Marco Polo, *Cartea minunilor*, invită cititorul de azi. O carte, cu siguranță, ieșită din comun, însăși redactarea ei trimițând la legendă. Căci ea a fost scrisă la Genova, în închisoare, de către romancierul Rustichiello da Pisa, cunoscut pentru romanele sale despre curtea regelui Arthur. Acesta a auzit povestea din gura lui Marco Polo, închis împreună cu el. Scrisă în franceză, în italiană, tradusă în latină, cartea a fost rescrisă în secolul al XVI-lea de către un venețian care face din ea o lucrare fabuloasă și contribuie la legenda eroului său, fiul negustorului devenit ambasador și misionar pe lângă Marele Han.

Într-adevăr, lucrarea este rodul mai multor călătorii și al punerii cap la cap a unor sume de informații culese și relatate de trei persoane. Este vorba de tatăl lui Marco Polo și de fratele acestuia, negustori, care fac doar ei două călătorii în Orient, în urma cărora le furnizează informații rudelor și concitadinilor, și de Marco Polo însuși, pe care cei doi, deși avea o vârstă destul de fragedă, îl iau cu ei într-o a treia călătorie. Tatăl și unchiul descriu ținuturile traversate inserând anecdote, legende, descrieri de bătălii și fac un tablou al curții mongole. Aceste informații apar la începutul cărții ajunse până la noi sub numele lui Marco Polo. În toate este vorba, în cea mai mare parte, de țări reale, care depind de Marele Han, până în Japonia, dar și de locuri imaginare din Africa până în Madagascar și Zambia.

Este o povestire de călătorie didactică (caracter pe care-l va păstra și relatarea lui Marco Polo), în care se dau informații prezentate ca adevărate despre ținuturi, faună, floră, bogățiile regiunilor din Orient și despre obiceiurile locuitorilor. Apar însă și legende miraculoase, caracteristice inevitabile ale unui ținut în care imaginarul se învecinează cu realul. Aceste două caracteristici rezultă din dublul nume al lucrării.

Mai mult, puținele date cunoscute despre viața lui Marco Polo nu ne spun nimic despre rolul exact al acestuia pe lângă Marele Han, despre motivul atribuirii de către acesta a unor misiuni confidențiale unui occidental, despre tăcerea absolută care-l învăluie pe călător după întoarcere. De aceea nu e de mirare că legenda a umplut aceste lacune și a înfrumusețat o viață despre care se știu puține lucruri. Din secolul al XIV-lea, Marco Polo este poreclit Millionus „Milionul", poreclă care i se trage de la casa în care locuia și de la bogățiile fastuoase pe care le-ar fi văzut și adus cu sine.

Scriitorul francez a transformat o biografie evazivă într-o legendară viață de aventurier. Astfel întoarcerea lui Marco Polo capătă culoarea unei povești minunate: cei trei călători nu sunt recunoscuți de către concitadini; pentru a-i convinge, aceștia organizează un banchet, la care ei apar îmbrăcați în minunate haine de mătase, după care, la un moment dat, cer să fie aduse zdrențele în care se transformaseră vechile

lor haine de navigatori, în care fuseseră îmbrăcați când plecaseră de acasă, din tivurile cărora scot mulțime de pietre prețioase. Aceste haine joacă rolul de *crepundia*, menite să identifice un copil abandonat la naștere în literatura antică greco-romană. Or, asemenea istorie fabuloasă a contribuit din plin la transformarea lui Marco Polo într-un personaj de ficțiune, amestec de aventurier, explorator și erou de poveste, ceea ce-l apropie foarte tare de personajul Lucian.

Așadar. scrierea *Cartea minunilor* apare și ea ca un amestec de ficțiune și realitate, elemente care caracterizează viața lui Marco Polo. El este un erou de poveste. Despre el se vorbește la persoana a III-a, ceea ce face din Marco Polo nu naratorul istoriilor, ci eroul călătoriilor lui. Amintim că, în povestirile de călătorie se folosea persoana I. Numai că, cel care a pus pe hârtie povestea, Rustichiello da Pisa este un romancier care a scris compilații de aventuri arthuriene: universul său este așadar lumea fictivă a Mesei Rotunde, foarte îndepărtată de lumea orientală. Povestea este pusă în scris de către un romancier care dezvoltă, în consecință, tot ce poate plăcea, distra și interesa un public format din curteni. El inserează, totodată, dezvoltări tradiționale din literatura despre Orient, didactice sau fictive.

Așa se ajunge la doi naratori, care creează o carte complexă, din cauza celor două voci care se intersectează, se contopesc sau se disting. Pasajele la persoana I insistă asupra adevărului povestirii, având o puternică marcă de oralitate.

Suntem în fața unei descrieri geografice inducând aparența unei narațiuni vii, în curs de realizare, un dialog între naratori și cititori. Personajul Marco Polo servește, în același timp, drept fir conducător al călătoriei și drept garant al veridicității mărturiei. Cu toate acestea, numeroasele lacune despre care am amintit lasă să planeze îndoiala asupra veridicității povestirii. Unele episoade aflate la granița dintre real și imaginar fac mărturia suspectă, în pofida numeroaselor afirmări ale adevărului repetate de autor.

Marco Polo este foarte puțin prezent în carte: el nu intervine decât în unele episoade, principala sa funcție fiind aceea de a vedea și de a povesti, misiune pe care i-o dă Kublai Han. Povestirile la persoana I trimit la un narator diferit de Marco Polo, iar povestirile extraordinare, mai ales cele de la sfârșitul textului nu par compatibile cu o mărturie adevărată. Iată încă o sursă de ambiguitate. Și, ca și cum toate acestea nu erau de ajuns, lucrarea s-a transmis în traduceri în mai multe limbi, în mai multe versiuni, ceea ce a adus și mai multă incertitudine.

Și în cartea lui Marco Polo atrage atenția importanța acordată cifrelor, la care se adaugă remarcile economice despre tipurile de monede, comerț, natura mărfurilor, mijloacele de transport și facilitățile de deplasare, care sunt, în opinia comentatorilor, marca unui narator negustor, a cărui privire reflectă centrele de interes. Nu lipsesc nici descrierile remarcabile prin precizie, explicațiile raționale ale unor credințe occidentale (cum sunt cele referitoare la salamandră), povestirile cu sursă orientală (precum povestea despre cei trei magi, poveste orientală, de aceeași sorginte ca aceea despre personajele aflate în burta chitului, din *Istoria adevărată*).

Așa cum este alcătuită, cartea se citește, în primul rând, prin această magie care se naște din poveste, unde însuși numărul își pierde caracterul obiectiv, ca în lucrarea lui Lucian, pentru a incita la vis și unde hotarul dintre real și fictiv dispare.

Pornind de la un adevăr istoric real, dar lacunar și împănat cu ficțiune, în *Cartea minunilor* adevărul istoric și cel literar își împart textul în mod egal (Adevăr istoric 0,50 – adevăr literar 0,50).

IV. Fantasmele orașelor invizibile

Reprezentările lumii oscilează, așadar, între o viziune religioasă a lumii și o grijă asupra metodei, între un apel la descoperire și o imaginație care ajunge la creația fictivă. Descrierea lumii înseamnă și deplasare în timp: timp real, timp sacru și timp fictiv al minunației. Scopul acestor texte este povestirea ordonată a lumii în întreaga sa diversitate, pe care o realizează enciclopediile.

Așa cum am arătat, începând cu secolul al XIII-lea, călătoriile spre Orient și spre China se înmulțesc datorită misiunilor religioase și diplomatice și contactelor stabilite cu hanii mongoli. Povestirile succesive ale lui Jean du Plan Carpin și Guillaume de Rubrouck aduc noi informații care completează cunoștințele livrești, ceea ce suscită întrebări asupra originii popoarelor și o confruntare adesea contradictorie cu tradiția. Multiplicarea enciclopediilor medievale, care propun ansamblul cunoștințelor umane excerptate și ordonate sub forma unui compendiu, fac loc unei confruntări a viziunii creștine și a povestirile de călătorie. Imaginea Asiei, cu păstrarea caracterului straniu și minunat, corespunde alegerii enciclopedistului. Oricare ar fi scopul enciclopedistului, domină grija pentru ordine: scrierea didactică permite surprinderea ordonării lumii. Chiar dacă nu corespunde totdeauna unor criterii strict geografice, descrierea cosmologică urmează firul conducător adesea subliniat de adresări către cititor și o decupare în capitole. În special, ea se prezintă ca un ansamblu organizat metodic. Chiar dacă nu stau la fel ca pentru un om din secolul al XXI-lea, aceste opere traduc aceeași curiozitate intelectuală: să se arate întinderea și capacitățile cunoștințelor omenești care se poate dezvolta neîncetat.

Și totuși se pare că nu curiozitatea intelectuală primează.

Itinerarul lui Marco Polo, în care se amestecă legende, povești și mărturii aflate la limita dintre real și imaginar, este un apel la descoperire și explorare. Este cartea care a fost adnotată de Cristofor Columb, în virtutea valorii sale de adevăr. Dar mai ales ea incită la continuarea povestirii, așa cum se întâmplă și cu *Istoria adevărată*, pentru care autorul promite un al doilea volum, volum pe care nu l-a scris niciodată și credem că nici nu a avut intenția să-l scrie. Orientul evocat de Marco Polo suscită ficțiunea. Este reușita legendară a unei expediții către marginile lumii.

Numai că, în ultimele secole, minunata poveste a lui Marco Polo se mută în domeniul sensibilității, al sentimentelor. Misiunea faimosului călător venețian la curtea lui Kublai Han face subiectul unuia dintre romanele lui Italo Calvino: *Orașele*

invizibile. Scriitorul italian preia tema *Cărții minunilor*, poate cel mai celebru exemplu de memorialistică de călătorie din Evul Mediu, reinterpretând-o în cheie personală.

Calvino păstrează rolul de ambasador și consilier pe care-l îndeplinea Marco Polo pe lângă Kublai Han. Introduce însă o profundă componentă antropologică, deoarece Marele Han al mongolilor interesul lui Kublai de a înțelege ce se întâmplă cu cetățile sale și cu imperiul, pentru a le feri de distrugere, nu este decât un pretext.

> „În viața noastră, a împăraților, există un moment care urmează trufiei date de vastitatea nemărginită a teritoriilor pe care le-a cucerit, melancoliei și ușurării de a ști că o să renunțăm curând să le cunoaștem și să le înțelegem; ca o senzație de gol care ne cuprinde într-o seară, dimpreună cu mirosul elefanților după ploaie și al cenușii de santal care se răcește pe tipsii; o amețeală care face să tremure fluviile și munții pictați pe umerii blond-arămii ai planisferelor, rulează unele peste altele sulurile cu depeșe, ce ne anunță prăbușirea celor din urmă oștiri vrăjmașe, înfrângere după înfrângere, și crapă ceara sigiliilor unor regi ale căror nume nu ne-au ajuns nicicând la urechi, care imploră protecția oștirilor noastre ce înaintează, oferind în schimb tributuri anuale în metale prețioase, piei tăbăcite și carapace de țestoasă: este momentul disperat în care descoperim că imperiul pe care-l credeam sumă a tuturor minunăților e o ruină fără capăt și formă, că în el cangrena corupției e prea profundă pentru ca sceptrul nostru s-o mai poată vindeca, că triumful asupra suveranilor vrăjmași ne-a preschimbat în moștenitori ai decăderii lor de secole. Doar la istorisirile lui Marco Polo reușește Kubilai Han să discearnă, printre zidurile și turlele menite să se prăbușească, filigranul unui desen într-atât de fin, încât să poată scăpa mușcăturii termitelor."

Marco însuși pare dornic să înțeleagă ce îi leagă pe oameni între ei și care sunt resorturile traiului în cetate, în speranța că acestea vor dăinui, ca liant, în urma oricăror crize.

Orașele descrise redesenează atlasul lumii ideale și fără de sfârșit.

Cadrul cărții este reprezentat de dialogul dintre călătorul venețian și Marele Han al mongolilor, dialog repetat la începutul și la sfârșitul fiecărei părți a lucrării. Avem, așadar, două voci, care se exprimă fiecare pe sine, la persoana I. Tradiționalele capitole de enciclopedie sunt înlocuite de 55 de poeme în proză, descriind tot atâtea cetăți, dar reprezentând descrierea uneia singure: Veneția. Nu l-a fermecat oare nimic atât de mult, în imensul imperiu mongol, încât să uite de farmecul cetății natale?

Cele 55 de cetăți sunt împărțite în 11 grupe, fiecare de câte 5 entități. Nimic din denumirea acestor grupe nu trimite la fast, bogăție, stranietate, elementul definitoriu fiind unul psihic: Orașele și memoria, Orașele și dorința, Orașele și semnele, Orașele zvelte, Orașele și schimburile, Orașele și ochii, Orașele și numele, Orașele și morții, Orașele și cerul, Orașele continue, Orașele ascunse.

Marco Polo este străinul care vede și observă, aude și ascultă, intuiește și gândește, clasifică și ordonează, dar este permanent lipsit de acel ceva care l-ar face să înțeleagă și să simtă precum unul de-al locului. Aici el este celălalt, ceea ce-l scutește de uimire, de surpriză, de spaimă sau groază, dar și de cuprinderea înțelegerii. De aceea orașele sunt plasate la locul de întâlnire dintre imaginațiile celor doi. Ele nu au tradiționalul lor rol de fundal sau de obiect decorativ, ci devin materializări pentru

tristețe, amintiri, fericire, compasiune, toleranță, înțelegere, cu rădăcinile în conexiunea imaginativă cu alți oameni. Toate sunt locuri ale conștiinței și ipostaze ale Veneției, despre care Marco refuză cu obstinație să-i povestească Hanului.

Jurnalul plin de melancolie schițat de Marco Polo pentru Marele Han, la întoarcerea din călătoria prin orașele sale, n-are nici început nici sfârșit, dar pune în evidență dualitatea, aversul și reversul pe care le întrupează cele două personaje emblematice pentru Occidentul civilizat, dezvoltat, dar aglomerat și Orientul îndepărtat, sălbatic, dar fascinant. Elementele ce le caracterizează sunt antagonice: civilizație versus barbarie, artă versus existență ternă, eternitate versus efemeritate, structură versus haos.

Orașe invizibile? Orașe, pentru că acestea sunt rezultatul imaginației, creații umane ce rezultă din ambițiile, visurile și munca oamenilor ce speră într-un viitor care poate fi făurit. Invizibile, pentru că, spre deosebire de tradiția cărților de călătorie, autorul ne invită să privim dincolo de aparențe și de evident, dacă dorim să găsim secretul ce face ca fiecare oraș să fie unic și de neuitat. Ca o femeie frumoasă, care nu poate avea duplicat. Poate de aici și numele speciale și eufonice ale acestora: Diomira, Isidora, Anastasia, Armilla, Octavia... și sunt clădite din imagini, mirosuri, cântece, dorințe, visuri și amintiri.

Plecând de la o operă reală, Italo Calvino a făcut un exercițiu de imaginație. În lucrarea sa domnește fantezia. Aceeași fantezie căreia-i datorăm punerea în lumină a oricărei entități materiale și vizibile, cu caracteristici bine definite și perceptibile prin simțuri, dar și imateriale, rod al minții și al viselor noastre. Din totdeauna și pururea ele se pot converti unele în altele.

Bibliografie

Calvino, Italo. 2011. *Orașele invizibile* [*The Invisible Towns*]. Traducere din limba italiană și postfață de Oana Boșca-Mălin. București: Editura Alfa.

Cunliffe, Barry. 2000. *Pythéas le Grec découvre l'Europe du Nord (Ive siècle av. J.-C.).* Traduit de l'Anglais par Marie-Geneviève l'Her. Paris: Éditions Autrement.

Lacassin, Francis (éd.). 1999. *Voyages aux pays de nulle part*. Paris, Robert Laffont.

Luciano, *Storia vera*. 1993. Introduzione, traduzione e note di Quinto Cataudella, testo greco a fronte. Milano: Rizzoli.

Lucian din Samosata. 2000. *Istoria adevărată* [*The True History*]. Traducere, notiță bio-bibliografică și postfață de Florica Bechet. București: Paideia.

Polo, Marco. 2005. *Le Livre des merveilles*. Édition présentée par Joëlle Ducos. Traduction et adaptation de Joëlle Ducos. Paris: Bordas/Sejer.

Surse electronice:

Franga, Liviu, *Phantasia – între adevăr și iluzie (I)*, în *Viața Românească* 3-4/2009, http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/58_viata-romaneasca-3-4-2009/23_note-clasice/și *(II),* 11-12/2009, http://www.viataromaneasca.eu/arhiva/63_viata-romaneasca-11-12-2009/23_noteclasice/507_phantasia-intre-adevar-si-iluzie-ii.html.

Morozov, Gabi, *Orașele invizibile. Italo Calvino*. https://bookhub.ro/orasele-invizibile-italo-calvino/ http://www.all.ro/colectia_strada-fictiunii-clasic/orasele-invizibile.html

Adina CRĂCIUNESCU
(Universitatea „Aurel Vlaicu”, Arad)

Imaginarul poetic al coborârii în Infern. O privire diacronică

Abstract: (The Poetical Imaginary of the Descent into Hell. A Diachronic Perspective) The underworld, the post-mortem existence have always been unknowns that have fascinated the human mental imagination, continuously keened for precise representations. That is exactly why literature has preserved the human forays into the unseen world, in search of certainties. The visionary Homer offers us such a sounding of the unfamiliar, in the 11th book of his *Odyssey*, where the underground world, hard accessible to man, gets a contour line. In Homeric vision, man has to go through a sacred topography to reach the mouth of Hell, where he can arrive only with divine aid, which is indispensable to the human being in the process of knowledge. After that he must make sacrifices in order to worship the belowground gods and he has to collect the blood of the sacrificed animals into a pit, because that is the agent that revives memory. The purpose of this *descensus ad inferos* is the knowing of the future. Regarding to the descent to hell described by Homer, one can not say to what extent this vision is influenced by popular beliefs, by priests or by the author himself. The 6th book of Vergil's *Aeneid* reflects all the changes suffered by the traditional eschatology during the Imperial period. Vergil had a large contribution to the crystallization of the way hell was being reflected into the imaginary folk, since Dante took him as his guide during his long visit in the other realm. *The Aeneid* is the first tourist guide of the underworld. The Babylonians, Egyptians, or Indians predecessors had only very brief partial visions of these places. Aeneas spends a whole day there, which allows him to explore, guided by the Sibyl, the entire Hades. The quality of the description, containing many familiar elements taken from mythology, will make of the tale of Aeneas a reference story, which will have a tremendous influence on literature for many centuries from here onwards. We can see major differences in relation to the Homeric version: the entrance to the Underworld is no longer placed at the bottom of the ocean, but near Cumae in Campania, the Cerber, fearsome guardian of the infernal world, unmentioned by Homer, is frightening with its three heads, Minos is assisted by juries chosen by drawing lots, etc. Vergil sings another famous descent into the Inferno. From the 4th *Georgic*, in which the poet speaks about beekeeping, we find out that Proteus, who is a prophet, tells Aristaeus, the shepherd, that the reason for the destruction of his apiary is the wrath of Orpheus, who, suffering from the loss of his beloved wife, chases the one it deems guilty of the death of Euridice. On this occasion, Vergil tells another illustrious *katabasis*, having Orpheus as the starring actor: the gifted singer tames the ferocious infernal beasts with his song, eases for a moment the burden of the convicted dead and softens the souls of pitiless infernal deities. The sound of Orpheus' lyre makes Hades and even Tartarus stand stone-still. This *descensus ad inferos* of Orpheus is narrated by another Latin poet, Ovid, in the 10th book of his *Metamorphoses*. If classic literature manages to capture the collective imagination of the underworld, in a sober and objective way, secular literature offers a particular vision of this *topos*, allowing herself to even giggling about or treating with humour the Inferno and its habitants. Dante's *Inferno* represents an original synthesis between the Greek-Roman vision, from which it borrows the imagery and the Christian vision, from which it retrieves the logical rigor. If the ancient hells were really chaotic places, with confusing topography, purely imaginary landscapes, full of valleys, rivers and lakes with no connection between them and they were depicting senseless tortures and contradictory episodes, Dante's *Inferno* is organized, categorized, sorted, structured and geometrical, presenting itself in the form of concentric circles; It has an entrance, a vestibule, precincts, halls, an exit, clearly marked and secured crossings; Depending on the place, the visitor can walk by foot, by boat, on the horseback of a centaur or in the palms of a giant; Lakes,

rivers and swamps are arranged logically into space; the temporal references are accurate. Dante's *Inferno* is a wide intellectual construction similar to ideological doctrines, which we can encounter during that time; Dante is a visionary Thomas Aquinas; they both are classifying and subdividing, the first – images, the other – ideas. The works of the two Italians are a culmination of Scholastics. A personal vision of the image of hell, with noticeable ludic accents, one can find also in the Romanian literature, in Budai-Deleanu's epic poem, *Țiganiada*. Classical connection is confessed by the author himself, who, as the poet Dante, overlaps the Christian theological imaginary to an overflowing inventiveness.

Keywords: Inferno / Hades / Hell, shamanism, *katabasis*¸ topography, gnosticism

Rezumat: Lumea de dincolo, existența *post mortem* au fost dintotdeauna necunoscute care au fascinat imaginarul mental uman, avid de reprezentări concrete. Tocmai de aceea literatura a păstrat incursiunile omului în lumea nevăzută, în căutare de certitudini. Vizionarul Homer ne oferă o astfel de sondare a necunoscutului, în cartea a XI-a a *Odiseei*, unde lumea subterană, greu accesibilă omului, capătă contur. În imaginarul homeric, omul trebuie să străbată o topografie sacră pentru a ajunge la gura Infernului, unde nu ar sosi fără ajutorul divin, indispensabil ființei muritoare în procesele sale de cunoaștere, apoi trebuie să facă sacrificii pentru a îmbuna zeitățile chtoniene și să adune sângele ofrandelor într-o groapă, căci acesta este agentul mnezic. Scopul acestei *descensus ad inferos* este divinația. În privința coborârii în Infern descrise de Homer este imposibil de precizat cât la sută din viziunea globală se datorește credințelor populare, cât preoților și cât imaginației poetice a autorului. Cartea a VI-a a *Eneidei* lui Vergiliu reflectă toate schimbările suferite de eschatologia tradițională în timpul perioadei imperiale. Vergiliu a avut o largă contribuție la cristalizarea imaginilor infernului popular, de vreme ce Dante îl ia drept călăuză în lunga sa vizită pe tărâmul celălalt. *Eneida* este primul ghid turistic al Infernului. Predecesorii babilonieni, egipteni sau indieni avuseseră doar scurte viziuni foarte parțiale ale acestor locuri. Eneas petrece acolo o zi întreagă, ceea ce îi permite să cerceteze, călăuzit de Sibilă, întregul Hades. Calitatea descrierii, care conține multe elemente cunoscute din mitologie, va face din povestirea lui Eneas o referință obligatorie și va avea o influență colosală asupra literaturii pentru multe secole de aici înainte. Putem observa diferențe majore față de versiunea homerică: intrarea în Infern nu mai este plasată la capătul Oceanului, ci lângă Cumae, în Campania, Cerberul, fiorosul păzitor al intrării infernale, nemenționat de Homer, este înspăimântător cu ale sale trei capete, Minos este asistat de juranți aleși prin tragere la sorți etc. Și tot Vergiliu cântă o altă coborâre celebră în Infern. În *Georgica* a IV-a, în care poetul vorbește despre apicultură, aflăm că proorocul Proteu îi destăinuie păstorului Aristeu motivul pentru care i-a fost distrusă stupina: mânia lui Orfeu, cel care, suferind din pricina pierderii soției mult iubite, îl urmărește pe cel pe care-l consideră vinovat de moartea Euridicei. Cu această ocazie, Vergiliu relatează o altă ilustră *katabasis*, avându-l ca protagonist pe Orfeu: înzestratul corifeu îmblânzește cu al său cântec dihăniile infernale, face ca preț de o clipă damnații din Hades să fie ușurați de povară și înmoaie sufletele nemiloase ale divinităților infernale. Cântecul lirei încremenește Hadesul și chiar Tartarul. Acest *descensus ad inferos* a lui Orfeu este relatată de un alt poet latin, Ovidiu, în cartea a X-a a *Metamorfozelor* sale. Dacă literatura clasică reușește să capteze imaginarul colectiv al reprezentărilor Infernului, într-un stil sobru și obiectiv, literatura laică oferă viziuni individuale ale acestui *topos*, permițându-și chiar să persifleze sau să trateze cu umor acest loc și pe ai săi sălășluitori. *Infernul* lui Dante reprezintă o sinteză originală între imaginarul greco-roman, de la care împrumută imaginile și cel creștin, de la care preia rigoarea logică. Dacă infernele antice erau adevărate haosuri, cu topografii confuze, peisaje pur imaginare, pline de văi, fluvii și lacuri fără nicio legătură între ele, reprezentau torturi fără noimă și episoade contradictorii, Infernul lui Dante organizează, clasifică, structurează, ordonează, este geometric, prezentându-se sub forma unor cercuri concentrice; are o intrare, un vestibul, incinte, săli, o ieșire, locuri de trecere clar marcate și păzite; în funcție de loc, vizitatorul se deplasează pe jos, cu barca, călare pe un centaur, în palmele unui uriaș; lacurile, râurile și smârcurile sunt dispuse în spațiu în mod logic; indicațiile temporale sunt precise. Infernul lui Dante este o vastă construcție intelectuală asemănătoare doctrinelor ideologice ale vremii; Dante este un Toma d'Aquino vizionar; amândoi clasifică și subdivid, primul – imagini, celălalt – idei. Opera celor doi italieni este o culme a scolasticii. O viziune personală a imaginii Iadului, cu notabile accente ludice, regăsim și în literatura

română, în epopeea *Țiganiada* a lui Budai-Deleanu. Filiera clasică este mărturisită de autor însuși, peste care, ca și Dante, poetul suprapune imaginarul teologic creștin, dar și o debordantă inventivitate proprie.

Cuvinte-cheie: Infern / Hades / Iad, șamanism, *katabasis*, topografie, gnosticism

Moartea, dat omenesc considerat, în mod greșit, firesc, nu a fost, în momentul creării ființei umane, un final hărăzit omului de Dumnezeu, ci este consecința păcatului strămoșesc, a insubordonării față de Dumnezeu, potrivit tradiției biblice, veterotestamentare. Ea nu a obsedat mentalul uman până când nu a devenit o realitate: când, în Grădina Raiului, Dumnezeu l-a sfătuit pe Adam să nu mănânce din pomul cunoștinței Binelui și Răului, căci altfel va muri, moartea era o necunoscută pentru pământean, așa că omul nu se temea de această amenințare. Abia confruntarea cu moartea, în momentul uciderii lui Abel de către Cain, face din o himeră un adevăr, umplându-i de groază pe cei care de-abia acum conștientizează gravitatea neascultării lor.[1] Din momentul săvârșirii din viață a lui Abel, moartea devine o stare de fapt, ce umple de frică sufletul omenesc și începe să ridice întrebări legate de lumea de dincolo.

Existența *post mortem* a fascinat imaginarul mental al omului, dornic de a da un chip văzut unei realități invizibile, care se supune cu greu cunoașterii. Literatura antică a conservat primele incursiuni ale omului în lumea subpământeană, conferindu-le statutul de experiențe sapiențiale, sacre, hărăzite unor oameni aleși, adesea cu origine semi-divină. Homer și Vergiliu imprimă un aer solemn, ceremonial scrierilor lor, în care celebrele coborâri în Infern făcute de Odiseu și de Aeneas reprezintă condiția ascensiunii spirituale umane: numai o descindere în tenebrele ființei umane și confruntarea cu „monștrii" care zac acolo pot ocaziona dobândirea desăvârșirii omenești, care presupune înfrângerea patimilor și înlocuirea lor cu virtuți perene. Pe de altă parte însă, nimic nu urăște omul arhaic mai mult decât moartea și decât porțile Hadesului, căci unei existențe scăldate în soare și înfrumusețate de micile bucurii ale vieții îi urmează o condiție larvară, amnezică, tristă în sălașurile morților. Grăitoare în acest sens rămân vorbele rostite de Ahile la revederea lui Ulise în locașul lui Hades: *„De moarte / Să nu-mi dai mângâiere, tu, slăvite. / Mai bine-aș vrea să fiu argat la țară, / La un sărac cu prea puțină stare / Decât aci în iad să fiu mai mare."*[2]

Tărâmul umbrelor, a cărui topografie, plasată la capătul lumii, rămâne incertă, este singurul loc care scapă cunoașterii umane, căci nu oricui îi este îngăduit să ajungă în acest ținut, ci doar câtorva figuri alese: Herakles, fiul lui Zeus, a coborât în Infern ca să-l elibereze pe Tezeu; Admetos, regele cetății Fere din Tesalia, străbate Hadesul în căutarea soției sale, Alcesta; alt fiu al lui Zeus, Dionyssos, o scoate de

[1] Pentru viziunea biblică asupra creării primilor oameni, asupra păcatului strămoșesc cu ale sale implicații și percepția umană asupra morții se poate consulta Sfântul Ioan Gură de Aur, *Omilii la Facere*, vol. I, București, Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 2003-2004;

[2] Homer, *Odiseea*, Traducere de George Murnu, Studiu introductiv și note de Adrian Pârvulescu, București, Editura Univers, 1979, Cântul XI, vv. 652-657, p. 275.

acolo pe mama sa, Semele; faimosul poet și cântăreț trac, Orfeu, ratează încercarea de a o readuce pe pământ pe iubita sa Euridice, Tiresias și Ahile vizitează și ei locul cu de-amănuntul.[3]

O primă viziune amănunțită despre lumea subterană ne-o oferă poetul-vizionar, Homer, grecii manifestând un interes deosebit pentru Infern din cele mai vechi timpuri. Tradiția homerică topește laolaltă imaginația poetică cu credințele populare și învățătura preoților, într-o variantă care rămâne necontestată vreme de trei secole, până în veacul al V-lea.[4]

În Cântul al XI-lea al *Odiseei*, închinat coborârii în Infern a lui Ulise cu scopul de a-și afla viitorul, Homer precizează, dintru început, locația tărâmului infernal: Hadesul grec este plasat în vestul întunecat, dincolo de mare, la capătul Oceanului, râul perpetuu care înconjura suprafața Pământului și din care își trăgeau obârșia zeii[5], locuit de poporul mitic, fabulos al cimerienilor, unde domnește un întuneric afund, căci razele soarelui nu poposesc niciodată pe aceste meleaguri.[6] „Hadesul este un loc lugubru, întunecos și învăluit în cețuri."[7]

Un prim amănunt semnificativ trebuie să ne rețină atenția: fără ajutorul divin al zeiței Circe, care le menește peregrinilor pe mare un vânt prielnic, Odiseu și confrații săi nu ar fi reușit să sosească în această regiune îndepărtată.[8] Imposibilitatea de a stabili cu exactitate gura Infernului, locul terestru precis unde este situat tărâmul morților, ne dă de înțeles că această călătorie extatică întreprinsă de Odiseu se desfășoară nu atât pe axa orizontală, a lumii, cât pe cea verticală, a dimensiunii spirituale.

Îmbunarea divinităților chtoniene și a defuncților se face prin jertfe animalice și prin făgăduințe. Și aici detaliile sunt importante: ofrandele trebuie să fie animale sterpe sau de culoare neagră, potrivite cu specificul locului.[9] Sacrificiile bogate

[3] Pentru lista iluștrilor vizitatori temporari ai Infernului, a se vedea Georges Minois, *Istoria infernurilor*, Traducere din franceză de Alexandra Cuniță, București, Editura Humanitas, 1998, p. 21.

[4] Despre sursele lui Homer și importanța viziunii homerice despre lumea de dincolo în mentalitatea grecească, a se vedea Georges Minois, *op. cit.*, p. 21.

[5] V. Anna Ferrari, *Dicționar de mitologie greacă și romană*, Traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămosteanu, Iași, Polirom, 2003, s.v..

[6] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 17-25, pp. 254-255: „Ajunserăm la capătul de ape / Pe-afundul Ocean, unde-i cetatea / Poporului cimerian, de-a pururi / Învăluit în ceață și-ntuneric, / Că-n veci nu-l vede luminosul soare, / Când el spre cerul înstelat se suie / Și spre pământ la vale se coboară, / Ci beznă urgisită cotropește. / Pe bieții muritori."

[7] Georges Minois, *op. cit.*, p. 23.

[8] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 6-10, p. 254: „De după vasul cel cu botul negru / Cuvântătoarea, vajnica zeiță / Cu păr de aur, Circe, ne trimise / Un vânt prielnic umflător de pânze, / Soț bun de drum."

[9] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 32-49, p. 255: „Eu sabia-mi trăsei atunci din teacă, / Săpai o groapă de un cot în cruce / Și morților turnai într-însa paos: / Nainte fuse mied, apoi vin dulce / Și dup-aceea apă. Peste ele / Făină albă presărai. Pe urmă / Mă tot rugai de țestele deșerte / A morților, le juruii că-n țară / Sosind, le voi jertfi la mine-acasă / O vacă stearpă, vita cea mai bună, / Și pe altar le voi ticsi tot felul / De bunătăți și că lui Tiresias / Deosebit jertif-voi un berbec / Cu totul negru, fala turmei

închinate sufletelor morților își au rațiunea în credința popoarelor primitive, potrivit căreia, după moarte, existențele fantasmatice, despărțite de trupuri, posedă o uriașă și înfricoșătoare forță, care trebuie domolită prin jertfiri îndestulate.[10] De asemenea, libațiunile cu vin, ulei și miere sunt frecvente în cadrul ritualurilor sacrificiale. Ca omagiu închinat mortului, așadar tot ca element de sacrificiu, Ahile bunăoară îi aduce drept prinos sufletului lui Patroclu, pe lângă jertfele umane și animale și libațiile cu vin, respectiv miere, podoaba sa capilară.[11] Toate aceste ofrande fac parte din cultul morților, așa cum îl întâlnim și în relatările posterioare lui Homer.

Este însemnată puterea pe care o are sângele chiar și după moarte, căci adulmecarea mirosului de sânge îi îndeamnă pe morți să se îmbulzească în jurul gropii sacrificiale săpate de Ulise.[12] Dacă în timpul vieții sângele era purtătorul vieții, după moarte acesta devine agentul anamnezei: cel care bea din el își redobândește memoria amorțită de extincție. Prin consumarea sângelui ceremonial Tiresias își recapătă puterea profetică, iar Anticleea, mama lui Ulise, devine conștientă de starea în care se află soțul său și de situația de acasă. Erwin Rohde precizează clar care este rolul sângelui devoțional: „Sângele băut al jertfei le redă pentru o clipă sufletelor conștiința; le revine amintirea lumii celor vii. Trebuie deci să credem că, de regulă, conștiința nu li s-a stins, ci este doar adormită."[13] În baza surselor antice lecturate, Félix Buffiere face și el o precizare importantă în legătură cu sângele sacrificial: „Homer știa deci că sângele este hrana *pneumei*, această *pneuma* care se confundă cu sufletul sau care este vehiculul său."[14]

Priveliștea oferită de defuncți, aflați într-o stare jalnică, este înspăimântătoare.[15]

Întâlnirea lui Odiseu cu Elpenor, tovarășul pe care îl știa în viață, dar care murise, beat fiind, căzând de pe acoperișul casei, îi provoacă o reală surpriză lui Odiseu, care se miră cum Elpenor a reușit să ajungă „pedestru" înaintea lui, care a călătorit „cu vasul", iar nouă ne oferă prilejul de a afla detalii prețioase despre credința grecilor în lumea de dincolo. Prin intermediul acestei apariții episodice, Homer ne înștiințează că, în mentalul grec, sufletul unui defunct nu putea accede pe tărâmul morților decât în momentul în care i se oficiau ritualurile de înmormântare.

noastre. / Iar când urai și mă rugai acolo / Noroadelor de umbre, pusei mâna / Pe oi și le-njunghiai în groap-aceea, / Și ciuruia într-însa sânge negru."

[10] V. Erwin Rohde, *Psyché*, București, Editura Meridiane, 1985, p. 22.

[11] V. Homer, *Iliada*, Traducere în hexametri, cu o Postfață, o Bibliografie esențială și Indici de Dan Slușanschi, București, Editura Paideia, 1998, Cântul XXIII, vv. 140-154, pp. 457-458;

[12] V. Homer, Odiseea, ed. cit., Cântul XI, vv. 50-51, p. 255: „Atunci din beznă s-adună mulțime / De suflete de morți…" și vv. 56-58, p. 255: „Se-mbulzeau spre groapă / Roind de pretutindeni cu un vuiet / Asurzitor. Îngălbenii de spaimă."

[13] Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 59.

[14] Felix Buffière, *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, Traducere și prefață de Gh. Ceaușescu, București, Editura Univers, 1987, p. 323.

[15] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, v. 58, p. 255: *„Îngălbenii de spaimă."*

Până atunci, sufletul mortului peregrina pe la porțile Iadului, sau bântuia visele celor apropiați, rămași în viață, pentru a le da de înțeles că nu-și găsește liniștea din cauză că nu poate intra în tărâmul tenebrelor.[16] Odată ritualurile funerare împlinite și trupul mistuit de flăcări, sufletul se desprindea definitiv de corp, pentru a accede în lumea tristă, de umbre, a Infernului. În tradiția homerică, grija pentru sufletele morților încetează o dată cu momentul înmormântării, datorită unei concepții religioase adânc înrădăcinate, conform căreia „după incinerarea trupului, sufletul este primit în lumea inaccesibilă a nevăzutului, din care nu există întoarcere. Pentru ca sufletul să ajungă acolo, condiția absolut necesară era însă incinerarea trupului."[17] Erwin Rohde explică absența credinței grecilor în strigoi tocmai prin această convingere arhaică, potrivit căreia sufletul defunctului, odată intrat în împărăția lui Hades, nu se mai întoarce niciodată: „Senina lume homerică nu cunoaște de aceea strigoii (căci, după incinerarea trupului, *psyché* nu mai apare nici chiar în vis), și nici acele fantasme și stafii care abundă în superstițiile din toate vremurile. Omul în viață nu e tulburat de cei morți. În lume domnesc numai zeii, nu palide fantome…"[18] În acest punct, credința grecilor se aseamănă cu a evreilor, netulburați, la rândul lor, de fantasmele decedaților. Alte popoare în schimb, precum indienii sau sumerienii, sunt bântuiți adesea de sufletele neîmpăcate ale defuncților.[19]

Dialogul dintre umbra lui Elpenor și Odiseu relevă un alt aspect care merită toată atenția: ființa împuținată a lui Elpenor este dornică să intre cât mai repede în împărăția umbrelor; rămas fără trup, sufletul nu poate viețui în lumea celor vii, însă, nefiindu-i împlinit ritualul funerar, rămășițele-i umane nefiindu-i consumate de foc, acesta nu poate intra nici în lumea morților. Această suspendare între lumi este insuportabilă și inacceptabilă pentru dublul invizibil al omului, sufletul. Acest aspect îl determină pe Erwin Rohde să excludă ideea că sufletul trece în neființă după moarte, sau că viața se termină definitiv o dată cu moartea. Grecii nu cunoșteau astfel

[16] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 98-106, p. 257: „Te rog să-ți amintești de mine, doamne, / Să nu mă lași napoi la despărțire / Neplâns și nengropat, ca să nu superi / Pe zei cumva cu asta pentru mine, / Ci să mă-nscrumi cu armătura-mi toată / Și să-mi durezi mormânt pe malul mării, / Ca soarta mea s-o știe și urmașii. / Fă-mi asta, și-n mormânt înfige-mi vâsla / Cu care eu vâsleam între tovarăși."

[17] Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 36.

[18] *Ibidem*, pp. 23-24.

[19] Geroges Minois vorbește despre aceste suflete înrăite, care nu-și găsesc liniștea *post mortem*, motiv pentru care o tulbură pe cea a celor rămași în viață: „Aceste spirite oropsite, acești condamnați, *edimmu*, prototipuri ale osândiților la chinurile veșnice, au suferit mai întâi pe pământ: printre ei se află accidentații, înecații, femeile care au murit la naștere, fetele de măritat care au murit fecioare, prostituatele răpuse de boală, cei fără copii, de al căror mormânt nu are cine să se îngrijească. După moarte, toți aceștia își strigă necontenit nemulțumirea pentru viața de care au avut parte. Acriți și frustrați de soartă, **devin răi și-și chinuie tovarășii, dar și pe cei vii**, **cărora le otrăvesc viața prin vizitele lor repetate**." (Georges Minois, *op. cit.*, p. 13) – aceasta este tradiția babiloniană. Tradiția indiană este asemănătoare: „În acest lăcaș subteran, *preta*, adică decedatul, duce o viață de fantomă. **Fără să mai poată încerca sentimente ori senzații, rătăcește de colo-colo și revine uneori pe pământ pentru a-i chinui pe cei vii**." (*Ibidem*, p. 20).

de convingeri religioase.[20] De asemenea, nerăbdarea lui Elpenor de a intra în împărăția morților ne amintește de umbra lui Patroclu, care îi apare lui Ahile în vis, rugându-l să urgenteze funeraliile pentru a putea intra pe poarta Hadesului.[21]

Ivirea lui Elpenor la poarta Hadesului relevă o altă idee revelatoare despre existența sufletului după moarte: pentru că nu a trecut încă pe poarta Hadesului, ființa împuținată a lui Elpenor și-a păstrat încă intactă conștiința! Spre deosebire de morții din tărâmul subterestru, care, prin distrugerea rămășițelor pământești, au intrat definitiv în Hades, intrare secondată de pierderea conștiinței, umbra lui Elpenor, neavând încă parte de împlinirea ritualului funerar, își conservă facultatea prin care rămâne în contact cu lumea celor vii și cu cele ce se petrec acolo, însă nu-și găsește odihna veșnică, sufletul fiindu-i împovărat de trupul inert. Erwin Rohde vine cu o precizare esențială în acest sens: „Morții sunt «liniștiți» doar prin foc (*Iliada*, VII, 410).”[22] Desprinderea parțială a sufletului de trup – spunem parțială, deoarece trupul nu i-a fost încă mistuit de foc, pentru ca despărțirea să fie totală – face ca această conștiință a lui Elpenor să fie una sporită, „care se ridică aproape la darul profeției, ca și în cazul lui Patroclu și al lui Hector”.[23] Pentru a sublinia ideea că darul prezicerii este conferit de dezlipirea sufletului de trup, nicidecum de vreo facultate specială deținută de Elpenor, poetul accentuează modul în care a murit tovarășul lui Ulise, căzând în cap de pe acoperișul casei lui Circe, fiind într-o stare avansată de ebrietate și marșează pe trăsătura de caracter dominantă a însoțitorului lui Odiseu: prostia.[24]

Figura lui Elpenor vorbește și de cultul morților, care presupunea împlinirea ritualurilor de îngropăciune (arderea pe rug, adunarea osemintelor într-o urnă și îngroparea lor sub o movilă, masa festivă închinată sufletului defunctului, jocurile sportive pentru dobândirea armelor etc.)[25], a cărui nerespectare cu strictețe reprezenta o impietate adusă zeilor.[26]

---

[20] V. Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 17.

[21] V. Homer, *Iliada*, ed. cit., Cântul XXIII, v. 71 și urm., p. 455.

[22] Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 37. Același filolog descrie starea sufletului după moarte, păstrată de tradiția homerică: „Poemele homerice sunt pătrunse de convingerea că, după ce părăsesc trupul, sufletele duc, într-un tărâm inaccesibil, doar **o viață părelnică, împuținată, inconștientă**. Lipsiți de o conștiință clară și deci și de dorinți sau de voință, nemaiavând nicio putere asupra vieții lumii pământene și nemaibucurându-se de aceea de venerație din partea celor vii, morților le sunt la fel de străine teama, ca și dragostea.” (p. 43).

[23] Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 58.

[24] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 80-89, p. 256: „Mărite tu, dibaciule Ulise, / Necumpătul la vin și nenorocul / M-au dat de mal. În casă sus la Circe, / Culcat fiind, eu mă trezii deodată / Și nu mă dumirii la coborâre / S-o iau napoi pe scara cea înaltă / Ci apucând-o pe-nvelișul casei, / Căzui în cap și mi se rupse gâtul / La-ncheieturi, iar sufletu-mi ajunse / Pe-acest tărâm.”.

[25] Pentru imaginea completă a riturilor de înmormântare din epoca homerică, a se vedea înmormântarea lui Patrocle, de exemplu, descrisă în Cântul XXIII , vv. 4-53, vv. 127-183 și vv. 218-897 ale *Iliadei*.

[26] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 98-101, p. 257: „Te rog să-ți amintești de mine, doamne, / Să nu mă lași napoi la despărțire / Neplâns și nengropat, ca să nu superi / Pe zei cumva cu asta pentru mine…”.

Aparițiile lui Elpenor, a Anticleei și a lui Tiresias în jurul gropii săpate de Ulise evidențiază un alt amănunt interesant despre imaginea omului după moarte: din cele două componente ale ființei umane, după moarte, omul își pierde alcătuirea materială, rămânând cu cea spirituală, de fum, asemănătoare unei umbre. Cu toate acestea, aceste imagini fantasmatice, imateriale și impalpabile „reproduc totuși în chip distinct contururile celor dispăruți. Odiseu recunoaște de îndată printre aceste imagini fantomatice pe mama sa Antikleia, pe Elpenor care abia murise, pe tovarășii săi de luptă din războiul troian, căzuți înaintea lui."[27] Același pasaj ne vorbește și despre o credință adânc înrădăcinată în mentalul grec, care deosebește trupul, componenta pieritoare a ființei umane, de suflet, elementul veșnic, care asigură continuitatea ființei umane după moarte. Unitatea dintre suflet și trup este însă distrusă de moarte: „Din clipa morții, omul nu mai este întreg: trupul, cadavrul adică, devenit «pământ neînsuflețit» se descompune; sufletul (*psyché*) rămâne totuși **intact**."[28] Aici e necesară o precizare: în mentalitatea greacă, zeii erau nemuritori, în opoziție cu oamenii, care erau muritori. Grecii fac o deosebire radicală între nemurirea zeilor, care presupune o existență plenară, conștientă pe deplin, activă și „nemurirea" oamenilor, care în Ereb duc o viață diminuată, inconștientă, pasivă, larvară.[29] După moarte, din pricina vlăguirii ființei umane prin privarea de trup, spiritele defuncților nu mai pot influența cu nimic traiul celor rămași în viață. Cel puțin așa stau lucrurile în credințele arhaice ale elenilor.

Imaginea lui Tiresias din Infern, care i se înfățișează lui Ulise ținând în mână însemnele puterii sale divinatorii, *„Ținând un sceptru poleit cu aur"*[30], reflectă o altă credință legată de viața de apoi, și anume aceea că, și după moarte, defunctul își păstrează statutul dobândit în timpul vieții. Cazul lui Tiresias este însă unul particular în rândul umbrelor din Hades: în timp ce muritorii de rând deveneau simple apariții diafane, Tiresias își păstrează sensibilitatea și facultățile perceptive, într-un cuvânt, conștiința, grație îngăduinței Persefonei, distingându-se astfel, și în lumea de dincolo, de masa amorfă a sufletelor răposaților. Sângele sacrificial consumat îi revigorează darul profeției. Atât de mare este influența acestui longeviv profet, încât Dante îl plasează, în al său *Infern*, în rândurile prezicătorilor, alături de fiica sa, Manto, cea care îi descria în amănunt zborul păsărilor, pe care își întemeia vizionarul predicțiile sale.[31]

---

[27] Erwin Rohde, *op. cit.*, pp. 17-18.

[28] *Ibidem*, p. 18.

[29] În opinia generală a grecilor, diferența radicală dintre zei și oameni este de ordin ontologic: zeii sunt nemuritori, în timp ce oamenii nu se bucură de *imortalitate*, ci, doar în cazuri izolate, cum sunt eroii, au parte de o post-existență beatifică. Spre deosebire de zei, definiți înainte de toate ca *nemuritori*, oamenii au parte de suferință și sunt supuși fără cruțare morții. (V. această idee la Mircea Eliade, subcapitolul *Mitul semințiilor primordiale. Prometeu. Pandora* în *Istoria credințelor și ideilor religioase. I. De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*, Ediția a II-a, Traducere și postfață de Cezar Baltag, București, Editura Științifică, 1991, vol. I, p. 252, nota 15).

[30] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, v. 123, p. 257.

[31] V. Anna Ferrari, *op. cit.*, s.v.

După ce vorbește cu Tiresias, de la care află ce trebuie să facă pentru a se întoarce în Itaca, Odiseu îi îngăduie umbrei mamei sale să se apropie de groapă și să bea din sânge, pentru a-și recăpăta temporar conștiința și graiul. Menționarea Anticleei în cadrul acestei descinderi în Infern a lui Ulise nu are altă funcție decât de a sublinia, încă o dată, „inconsistența și slăbiciunea sufletului după arderea pe rug a trupului."[32], stare de fapt vizibilă în momentul în care Odiseu încearcă să-și îmbrățișeze mama și nu reușește. Acest episod însă ne devoalează un aspect frapant despre sufletul morților: în mod paradoxal, deși ruptă irevocabil de lumea celor vii, Anticleea totuși știe ce se întâmplă în lumea de sus cu cei dragi lăsați în viață. Ea îi vorbește lui Odiseu despre devotamentul Penelopei, care-și așteaptă neclintită soțul, despre maturitatea lui Telemah, care calcă pe urmele tatălui său și despre viața tristă și rupestră dusă de bătrânul său tată, indignat de lipsa de omenie a peților. Conștiința ei este intactă, însă adormită. Existența larvară a sufletului după moarte este vizibilă și la nivelul facultății perceptive: ea este latentă, devenind activă doar prin consumarea sângelui devoțional. La polul opus se află Agamemnon și Ahile, care îi cer lui Ulise să le vorbească despre soarta fiilor lor, Oreste, respectiv Neoptolem. Putem bănui că intenția lui Homer a fost de a introduce în cadrul *Odiseei* pasaje din poemele eroice care tratează soarta războinicilor greci după plecarea de la zidurile Troiei.

După procesiunea mamelor unor eroi renumiți, printre care se numără Alcmena, mama lui Hercule, Epicasta, mama lui Oedip, ori Leda, mama gemenilor Castor și Polux, atenția ne este captată de alaiul eroilor greci care au participat împreună cu Odiseu la războiul troian. În opinia lui Erwin Rohde, prezența acestui fragment în coborârea lui Ulise în lumea de jos este justificată de dorința lui Homer de a povesti despre destinele vitejilor ahei după încheierea războiului troian. Aici s-ar afla, potrivit exegetului, miezul fabulei „infernale", care va da naștere, ulterior, ciclului epic al poemelor eroice.[33]

Discuția cu Ahile scoate în evidență dificultatea incursiunii subterane.[34] Dintre toate experiențele trăite de Ulise în peregrinările sale pe mare, aceasta este cea mai profundă și mai revelatoare, menită să-l inițieze în tainele universale. Din perspectiva lui Ahile, vizitarea tărâmurilor întunecate ale Erebului reprezintă o experiență crucială, fundamentală pentru om. Umbra lui Aiax, cel mai vrednic luptător grec după Ahile, ne oferă și ea o învățătură adâncă: starea omului din clipa morții se menține în eternitate! Mâniat de faptul că Ulise a câștigat în întrecerea sportivă

[32] Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 58. Despre această imagine imaterială vorbește și Felix Buffière în termeni asemănători: „*Psyché*, atunci când părăsește corpul unui erou homeric nu mai este decât **o palidă fantomă, fără consistență și fără energie**." (Felix Buffiere, *op. cit.*, p. 320). Iată ce spune și Homer: *„... asta / E-a oamenilor stare după moarte, / Căci oasele și carnea se destramă / Și praf s-alege ea topită-n focul / Puternic arzător, de cum se duce / Din oase albe viața, și ca visul / Se-naripează sufetul și zboară."* (*Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 282-289, p. 262).

[33] V. argumentația etnologului în Erwin Rohde, *op. cit.*, pp. 54-56.

[34] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 633-634, p. 274: „Laertiene, / Mai e ceva mai greu să faci, sărmane?";

armele puse în joc de zeiasca mamă a lui Ahile, nereida Thetis, Aiax își pune capăt zilelor tocmai cu ajutorul armelor nedobândite în luptă dreaptă, arbitrată de Athena, din tabăra divină și de troieni, din tabăra umană. Ura resimțită de Aias pentru fiul lui Laerte este perpetuată în ținutul morților: deși Odiseu i se adresează cu blândețe și încearcă să-l îmbuneze, eroul revoltat se îndepărtează fără să rostească o vorbă. Justețea cuvintelor divine: *„În ce te voi găsi, întru aceea te voi judeca."*[35] sunt probate de un păgân, vestitul Aiax, însă creatură, și el, a unicului Dumnezeu.

Convoiul eroilor homerici este urmat de suita unor figuri de eroi care-și continuă, ca adevărate imagini ale lor din timpul vieții, activitatea de odinioară: Minos împărțind dreptatea printre suflete[36], Orion la vânătoare[37], Herakles ținând în mână, ca și înainte, arcul, gata să arunce săgeata[38]. Félix Buffiere nuanțează relatarea despre Minos: „De fapt Minos-ul lui Homer nu îi judecă pe morți, ci tranșează, ca un judecător de pace, diferendele apărute între umbre."[39] Herakle îi povestește lui Ulise propria coborâre în Infern, moment în care înțelegem prezența fiului lui Zeus, devenit faimos prin Hera, în textul homeric: cei doi eroi, Odiseu și Hercule, împărtășesc o experiență comună, aceea a accederii în Hades. Călătoria subterană a lui Herakle a fost străjuită de două divinități: Hermes și Atena. Din nou ajutorul divin se dovedește a fi mântuitor. Un detaliu remarcabil ne atrage luarea aminte în acest pasaj: Hercule afirmă că pogorârea sa în fundurile Erebului a avut drept țel împlinirea unei munci impuse de Euristeu, ultima și cea mai anevoioasă, și anume aducerea câinelui infernal pe pământ pentru ca vărul lui Herakle să-l vadă. Fantastic este faptul că, aflat la gura Infernului, Odiseu nu pomenește nimic despre acest monstru tricefalic înspăimântător. Anna Ferrari ne atrage atenția că: „Numele Cerber nu apare la Homer, care însă folosește expresia ῾Άδου κύων , «câine» sau «paznic» al Hadesului."[40] Aceasta poate fi o dovadă clară că dialogul celor doi călători în Infern este o interpolare.

Fie că este sau nu o interpolare, acest crâmpei de text homeric este revelator[41], Plutarh considerând, pe bună dreptate, că „dacă Homer a fost vreodată inspirat de cer, a fost atunci când a scris acest pasaj."[42] Mici amănunte incredibile ridică semne

[35] V. Iezechiel, Capitolul 24, Versetul 14 sau Ezechiel, Capitolul 7, Versetul 3;

[36] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 768-773, p. 279: „Cu sceptru / Leit în aur ședea pe scaun / Și judeca pe morți, iar ei în juru-i / Stau în picioare sau ședeau la curtea / Cu poarta largă-a iadului și-acolo / Cătau s-audă de la el osânda.";

[37] V. *ibidem*, vv. 774-779, p. 279: „În lunca de-asfodel zării în urmă / Pe uriașul Orion în goană / Luând sălbăticiunile, pe care / El însuși le ucise în coclauri / De munte cu-o măciucă din aramă / De nesfărmat.".

[38] V. *ibidem*, vv. 814-815, p. 282: „Mai întâlnii pe urmă și-arătarea / Lui Hercule vânjosul…" și vv. 822-826, p. 282: „… iar viteazul, / Asemenea unei nopți întunecate / Țiindu-și arcul scos și cu săgeata / Pe coardă pusă, cu privirea cruntă / Țintea și parcă sta să mai săgete."

[39] Felix Buffière, *op. cit.*, p. 321.

[40] Anna Ferrari, *op. cit.*, s.v.

[41] Analiza detaliată a acestei tainice frânturi de text ne-o oferă Felix Buffière în subcapitolul *Dublul suflet al lui Heracles* din cartea *Miturile lui Homer și gândirea greacă*, ed. cit., pp. 324-329.

[42] Apud Felix Buffière, *op. cit.*, p. 325.

de întrebare: în Infern, Herakle își păstrează armele de vânătoare, arcul și săgețile[43]; umbra eroului semi-divin vorbește cu Ulise fără să fi gustat din sângele ritualic; același personaj este, concomitent, și în Hades și în cer, cu precizarea că în Infern Odiseu zărește doar imaginea eroului, în timp ce în cer se află adevărata sa persoană; feciorelnica Hebe, pe care, pe tot parcursul poemelor sale, Homer o prezintă drept paharnica nemuritorilor, atribuție pe care nu o putea îndeplini o zeiță măritată, este, în aceeași viziune homerică, soția lui Hercule, căruia îi dăruiește, tot în cer, și doi fii.

Dintre toate aceste detalii șocante cel care ne reține însă atenția este tocmai dubla postură a lui Herakle, prezent în același timp în lumea suprapământeană și în cea subpământeană. Imaginea lui Hercule din Infern este forma imprimată sufletului de către trup în timpul vieții: „Cât trăiește omul, sufletul ia forma corpului, sau, după Plutarh, îi imprimă forma sa. La moarte, sufletul păstrează această formă, care nu este decât o imagine fără consistență, o fantomă fără carne și fără oase."[44] Adevărata persoană a lui Herakle, cea care își are sălașul în cer, este partea cea mai pură a sufletului. Interpretarea lui Plutarh la textul homeric aduce niște precizări esențiale, care ne permit să înțelegem mai bine ce este, mai exact, această parte a sufletului, considerată cea mai curată: „Omul nu este, pentru autorul lui *De facie*, un compus de două elemente, trupul și sufletul; el este format în realitate din trei, trup, suflet și spirit.[45] Sufletul și spiritul părăsesc împreună trupul în clipa morții. Iar în lună are loc o a doua moarte, dezagregarea *nous*-ului și a *psyché*-i. Ultimul continuă să trăiască un timp pe lună (vom vedea mai departe că Hadesul lui Homer este, după părerea lui Plutarh, luna) o existență de fantomă. În timp ce spiritul – adică omul *însuși* – se duce în Soare pentru a se uni cu Gândirea eternă. Sufletul, *eidolon*, – așa trebuie numit când e despărțit de trup și de spirit – se află în Hades, adică în lună; iar «*el însuși*» se află împreună cu preafericiții: însă cine este «el însuși»? « Adevărata personalitate a fiecăruia dintre noi nu este mânia, teama, dorințele (domeniul sufletului); nu este nici carnea și nici umorile: este gândirea, inteligența. » Plutarh a făcut aici – și a justificat-o printr-un citat homeric – o distincție foarte netă între suflet și spirit: el a separat principiul vieții vegetative și animale de cel al gândirii. De obicei se consideră *nous*-ul, în urma lui Platon (din *Phaidros*), o parte a sufletului, cea mai nobilă, cea mai pură. Așa gândește autorul *Vieții și poeziei lui Homer*, care a adus la dosar acest text despre cei doi Heracles, și îl comentează astfel: «În aceste

[43] Această mențiune homerică ne duce cu gândul la obiceiul princiar de înmormântare, când morții nu erau incinerați, ci îngropați împreună cu obiectele ori podoabele prețioase care le-au aparținut în timpul vieții și despre care se credea că morții le folosesc și pe lumea cealaltă. Aceste rituri funerare de îngropare sunt însă necunoscute în epoca homerică, în care singura formă de înmormântare cunoscută este incinerarea. (Despre semnificația incinerării și deosebirile între credințele arhaice despre îngropare a se vedea Erwin Rohde, *op. cit.*, pp. 37-43).

[44] Felix Buffière, *op. cit.*, p. 326.

[45] Echivalentele grecești ale acestor cuvinte sunt σῶμα („trup") – Homer face distincția între trupul însuflețit (desemnat prin termenul δέμας) și cel neînsuflețit (desemnat prin termenul σῶμα), ψυχή („suflet") și νοῦς („spirit").

versuri, Homer a arătat că *eidolon*, care era modelat după forma trupului, era o simplă fantomă, nemaiantrenând cu el materia corpului, și că partea cea mai pură a sufletului, plecată în altă parte, era «adevăratul Heracles.»"[46] Félix Buffiere conchide că acest fragment de text homeric vorbește despre teza sufletului dublu: „aceste versuri au părut, prin însăși ciudățenia lor, să ascundă misterul dublei naturi a sufletului: o parte precară, un element incoruptibil – pe care Plutarh îl numește spirit, iar Plotin «suflet divin». Și poate că acesta este ultimul cuvânt al înțelepciunii grecești asupra sufletului: nemurirea impersonală a spiritului și supraviețuirea limitată a unei *psyché*, umbră care înfățișează aidoma pe mort. *Psyché* a celor dispăruți, care vine să viziteze uneori în vise… *Eidolon*-ul lui Patrocle, apărut lui Ahile în puterea nopții este o amintire de care nu se scapă ușor."[47]

Mult mai demne de interes sunt însă figurile celor trei penitenți infernali faimoși[48]: Titios, al cărui trup uriaș este sfâșiat de doi vulturi[49], Tantal, care rabdă de sete în mijlocul unui lac și nu poate atinge crengile pline de fructe ce atârnă deasupra-i[50] și Sisif, care trebuie să tot urce în vârful muntelui o stâncă ce se rostogolește mereu la vale[51]. Aceste apariții sunt inserate între Minos și Orion, pe de o parte, și Hercule, de cealaltă parte. Imaginile acestor damnați prezintă niște particularități surprinzătoare. În primul rând, „Sufletelor celor trei nefericiți le este atribuită o conștiință deplină și durabilă, fără de care pedeapsa la care sunt supuși nu putea fi simțită și n-avea rost să le fie dată."[52] În al doilea rând, „fiecare dintre ei a păcătuit cândva împotriva zeilor. Care e vina lui Tantal se poate ghici din tradițiile

[46] Felix Buffiere, *op. cit.*, pp. 325-326.
[47] *Ibidem*, pp. 328-329.
[48] Catalogul damnaților din *Nekyia* este pasajul cel mai suspectat de interpolare. „Acești mari penitenți ai Tartarului, introduși *post factum* în poem, sunt poate de «origine pitagoreică»." (Felix Buffière, *op. cit.*, nota 9 de la p. 595).
[49] V. Homer, *Odiseea*, ed. cit., Cântul XI, vv. 779-789, pp. 279-280: „Și mai văzui pe fiul / Slăvitei Țărne, Titios zaplanul. / El lung de-o sută și cincizeci brațate / Zăcea pe jos. Doi zgripțoroi stau alături / Și pliscul și-nfigeau în măruntaie / Și-i culegeau ficatul, dar cu mâna / El nu putea înlătura pe zgripțori, / Căci vru să siluiască pe soția / Lui Joe, pe Latona cea-nchinată, / Când ea mergea la Pito prin orașul / Cel cu frumoase locuri Panopeus."
[50] V. *ibidem*, vv. 790-802, pp. 280-281: „Văzui și pe Tantal care-n picioare / Stetea în iaz cu unda până-n barbă / Și suferea cumplit. Murea de sete, / Dar n-avea de băut nimic să-mpumne, / Căci cum se apleca să bea bătrânul / Pierea-nghițită apa și sub dânsul / Uscat și negru s-alegea pământul. / Deasupra-i atârnau frumoase ramuri / De pomi înalți și-ndolduraţi de poame, / Ba perii și rodii, meri cu mere dalbe, / Ba dulci smochini și verzi măslini în floare. / Dar cum dedea mosneagul să le-ajungă, / Le vântuia spre nori deodată vântul."
[51] V. *ibidem*, vv. 803-813, p. 281: „Văzui și pe Sisif trudind amarnic: / Purta un stei de piatră uriașă / Cu brațele-amândouă și spre-o culme / Se încorda din mâni și din picioare / S-o împingă tot la deal, dar când sta gata / S-o suie-n vârf, o strașnică tărie / O da napoi și-afurisita piatră / Se tot rostogolea pân' la câmpie. / Iar el zorea și-o împingea spre culme / Și tot curgea sudoarea de pe dânsul / Și capul lui plutea în prăfărie."
[52] Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 63.

curente[53]: mai puțin precise sunt știrile despre greșeala pentru care a fost pedepsit Sisif. În orice caz, este vorba pentru toți trei de răzbunarea pentru ofensele aduse zeilor înșiși, greșeală pe care oamenii din vremurile ce au urmat nu o mai puteau săvârși."[54] Nu în ultimul rând, „faptele lor, ca și pedepsele ce le-au fost impuse, au un caracter exemplar și tipic"[55], osândiții servindu-le drept pildă urmașilor ca un contramodel. În dialogul *Gorgias* Platon preia figurile celor trei damnați homerici pentru a ilustra pericolele puterii.

În religiozitatea omului arhaic, fie el grec din secolul VIII î. Hr., evreu, etrusc, egiptean, ori babilonian, sălașul umbrelor lipsite de putere nu era un loc al supliciilor și al pedepselor. Nu exista nicio diferență între cei drepți și cei păcătoși. Eroii acoperiți de glorie în războiul troian ajung în cele din urmă în întunecatul Ereb, având parte de aceeași existență împuținată, lipsită de vlagă și privată de conștiință, precum muritorii de rând. Tocmai de aceea plasarea în Hades a celor trei pătimitori este o excepție surprinzătoare și sugestivă în același timp. Erwin Rohde, a cărui opinie o împărtășim, respinge analizele exegeților, printre care se numără și Félix Buffiere[56] ori Georges Minois, care văd în Tityos, Tantal și Sisif doar exponenții unor patimi: „excesele sexuale, poftele veșnic nesătule, înșelătoria, trufia spirituală".[57], insistând asupra expierii unor *hybris*-uri săvârșite de fiecare dintre ispășitori.

Galeria pedepsiților exemplar pentru rebeliunea împotriva divinității încheie periplul infernal al lui Odiseu. Ulise părăsește lumea de dincolo, temându-se ca Proserpina, stânjenită fiind de șederea prelungită a eroului în Hades, să nu trimită înfiorătoarea Gorgonă pe urmele sale.

În cântul al VI-lea al *Eneidei*, exact în miezul operei, aflăm relatată o altă faimoasă descindere în Infern, avându-l drept protagonist, de data aceasta, pe piosul Aeneas. Poziționarea acestei experiențe fundamentale și edificatoare pentru om la

[53] Potrivit lui Eusthatius, culpa de care se face vinovat Tantal este de a fi revelat oamenilor secretele zeilor: după ce a participat la un dineu divin, Tantal le-a vorbit muritorilor despre ambrozie și nectar (apud Felix Buffière, *op. cit.*, p. 389).

[54] Erwin Rohde, *op. cit.*, p. 65.

[55] *Ibidem*.

[56] Felix Buffière conferă semnificații alegorice celor trei penitenți, recognoscibile în sfera umană: „Chinurile celor trei osândiți simbolizau de asemenea mizeriile sufletului uman în această lume. Vulturul care devorează ficatul refăcut mereu al lui Tityos sunt chinurile unei conștiințe rele, care pătrund până în colțurile cele mai secrete ale sufletului pentru a-l sfâșia; remușcările nu lasă nicio clipă de liniște nenorocitului pe care îl devorează. Tantal este ambiția de nesăturat, bogatul care moare de foame în mijlocul abundenței: dorința pentru ceea ce nu are îl face să nu vadă ceea ce posedă. Sisif rostogolindu-și piatra este omul care își risipește timpul și eforturile în lucruri pe cât de lipsite de importanță pe atât de epuizante." De asemenea, filologul precizează și originea veche a interpretării celor trei damnați ca reprezentanți ai viciilor și pasiunilor umane: „Lucrețiu, de exemplu (*De rerum natura*, III, 992) spune despre Tityos că este îndrăgostitul sfâșiat de vulturii geloziei; despre Sisif, că este ambițiosul dornic de putere și pe care poporul nu îl alege niciodată… Pentru Eustathius (1700, 54), Tantal este imaginativul, care se hrănește cu speranțe deșarte, sau omul care așteaptă un câștig meritat și se vede frustrat în ultimul moment." V. Felix Buffière, *op. cit.*, nota 20 de la p. 617.

[57] Georges Minois, *op. cit.*, p. 22.

mijlocul drumului spre dobândirea perfecțiunii nu este întâmplătoare: cucerirea plinătății umane presupune o coborâre lentă pe axa verticalității umane, până în adâncul întunecat al substanțialității omenești, de unde ființa omenească își poate începe ascensiunea spre desăvârșire. Doar străpungând întunericul latent în ființa umană poate pătrunde lumina mântuitoare.

Viziunea virgiliană asupra tărâmului ocult al lumii de dincolo reflectă evoluția credințelor religioase, pe de o parte, și a societății, de cealaltă parte. Infernul lui Vergilius poartă amprenta latinității, aducând o serie de inovații față de varianta homerică. Ingeniul lui Virgiliu, adăpat la școala lui Homer, va deveni sursă de inspirație liricii postume. Dante și-l va lua drept călăuză în Infern, tocmai pentru a accentua influența virgiliană covârșitoare asupra concepției sale.

Spre deosebire de topografia homerică, incertă, Infernul virgilian are coordonate spațiale concrete: intrarea în lumea subterană este plasată de Vergilius în Campania, lângă Cumae[58], unde se afla mlaștina Aheronului[59], râu infernal menționat și de tradiția greacă, despre care se credea că se revarsă în această zonă. Sudul Italiei, Sicilia, cu ai săi vulcani și cu ale sale mlaștini și peisaje sinistre oferă într-adevăr cadrul potrivit unui meleag lugubru precum Infernul.

Motivul vizitei infernale a lui Eneas este distinct de al lui Odiseu: fiul vrea să-și revadă tatăl, împreună cu care a pătimit multe după plecarea de la Ilion. În ruga invocată Sibilei Aeneas menționează descinderi în Infern celebre: a lui Orfeu, pentru a scoate de acolo sufletul soției sale, *katabasis* valorificată de Vergilius în *Georgica* a patra; a lui Polux, căruia Joe i-a îngăduit să-și petreacă alternativ viața pe pământ și subpământ pentru a putea fi împreună cu fratele său, Castor; a lui Tezeu mânat de dragostea pentru Proserpina; a lui Hercule pentru a împlini una din muncile impuse de Euristeu. Gheorghe Guțu observa că, în timp ce Orpheus pătrunde în Infern grație farmecului artei sale, Polux datorită promisiunilor făgăduite lui Zeus, iar Hercule pe temeiul forței sale supraomenești, Aeneas cere să străbată lumea umbrelor în numele virtuții sale definitorii, *pietas* („pioșenie"), văzută ca sumă de însușiri morale și religioase, specifice poporului roman: „nu fermecând, nu forțând, nu sacrificând o parte din nemurire, ci rugându-se divinității, căreia îi înfățișează doar sufletul încercat și pios."[60]

Cerând ajutor Sibilei pentru a afla ce ritual trebuie să împlinească pentru a accede în lumea fără de întoarcere, preoteasa lui Apollo îi vorbește lui Eneas despre două datorii de împlinit: prima are în vedere ofranda impusă de Proserpina, creanga de

[58] V. Publius Vergilius Maro, *Eneida*, Prefață și traducere din limba latină: G. I. Tohăneanu, Note și comentarii, glosar: Ioan Leric, Timișoara, Editura Antib, 1994, Cântul VI, p. 271: *„Așa vorbit-a lăcrămând, și flota / O lasă-n sama vântului și-n fine / Troienii-ajung la malul cel eubeic, / La Cume."*.

[59] V. *ibidem*, p. 277: „…aicea / Se zice că e poarta care duce / pe celălalt tărâm. Aici băltește, / Din Aheron prelinsă, o băltoacă / Posomorâtă."

[60] V. nota 24, p. 320 în Vergilius, *Eneida*, ed. cit.

aur, care condiționează intrarea în ținutul umbrelor[61]; a doua obligație pe care eroul troian trebuia să o împlinească era jertfa animalică închinată divinităților chtoniene[62].

Dacă animalele sacrificiale de culoare neagră și infertile apar și în descinderea lui Odiseu în Hades, simbolistica crengii de aur îi era necunoscută lui Homer. Creanga de aur este ramura de vâsc[63], ale cărei frunze de un verde palid devin aurii la începutul unui nou anotimp. Verdele crenguței face din ea un simbol al regenerării și al nemuririi. În legătură cu acest ram există indicații precise în privința metodei de culegere, care alcătuiesc un adevărat ritual: creanga de aur nu trebuie tăiată cu un tăiș de fier[64], întrucât i-ar răpi ramurei proprietățile magice, ci trebuie culeasă cu un ascuțiș de aur.[65] Crenguța de vâsc are și un timp propriu recoltării: culesul ei coincide cu venirea Anului Nou.[66] Cheia pătrunderii în Infern este această ramură de aur, întrucât vâscul trecea drept o plantă ce deține o putere magică. Nu numai că deschide

---

[61] V. descrierea crengii de aur în *ibidem*, Cântul VI, p. 278: „*Pitit pe-un arbure cu umbra deasă / Stă ramul cel cu frunzele de aur, / Cu, tot de aur, gingașa-i tulpină.” și p. 282: „De-acolo, printre celelalte ramuri, / Străluce izbitor mlădița de-aur. / În toiul iernii, astfel înverzește, / Cu frunză nouă, vâscul. Nu copacul / Pe care s-aciuează, -l odrăslește, / Dar el, cu mlade șofrănii, cuprinde / Ale copacului rotunde ramuri.*”

[62] V. descrierea acestui ritual în *ibidem*, p. 284: „*Cu sabia-i, Enea, / Jertfește-n cinstea maicii Furiilor / Și-a soră-sii, Țărâna, o mioară / Cu mițe negre; ție Proserpina, / O vacă stearpă îți orânduiește. / Apoi, spre slava regelui din Tartar, / Ridică un altar s-aducă jertfe / La miez de noapte, aruncând în flăcări / Și cărnurile taurilor, toate, / Și, peste măruntaiele cuprinse / De foc, uleiul unsuros vărsându-l.*”

[63] Vâscul este bine reprezentat în mitologia scandinavă, mai exact în mitul lui Balder, căruia norvegienii considerau că ramul de vâsc nu numai că i-a mijlocit moartea, dar îi adăpostea și viața. Acest mit este relatat de Sir James George Frazer în a sa *Creangă de aur*: Balder, fiul marelui zeu Odin, zeul cel mai bun, mai frumos, mai blând și mai iubit dintre toți nemuritorii, a avut un vis urât, care-i prevestea moartea. Pentru a-l proteja de orice primejdie, zeii au ținut un sfat prin care s-au hotărât să pună toate plantele, animalele, metalele și elementele să promită că nu-i vor face nici un rău lui Balder. Loki, zeitate malignă pusă mereu pe fapte rele, luând înfățișarea unei bătrâne, descoperi din gura zeiței Frigg că singura plantă care nu făgăduise să-l rănească pe Balder era vâscul, pentru că deea o considerase prea tânără pentru a depune jurământul. Planta se afla la răsărit de Walhalla. Loki culege planta și, cu ajutorul zeului orb, Hother, reușește să-l străpungă dintr-o parte într-alta pe Balder cu planta, ucigându-l. (V. capitolul LXI, *Mitul lui Balder*, în *Creanga de aur*, vol. IV, Traducere de Octavian Nistor, Note de Gabriela Duda, București, Editura Minerva, 1980, pp. 288-291).

[64] Indicațiile Sibilei confirmă acest aspect: „*Cu mâna rumpe-o. Creanga de la sine, / De bunăvoie s-o lăsa desprinsă, / Dar numai dacă ești chemat de soartă. / Altfel, cu nicio silă de pe lume / Nu-i izbuti s-o smulgi, **ba nici cu fierul / Cel aspru s-o retezi**.*” (Vergilius, *Eneida*, ed. cit., p. 279).

[65] Sir James George Frazer precizează în legătură cu această plantă parazitară, care crește pe trunchiul sau crengile stejarilor, că, în medicina populară, mai există o interdicție în privința ei: aceasta nu trebuie să atingă pământul pentru a nu-și pierde puterea tămăduitoare. Această credință că vâscul deține potențe magice se datorează tocmai poziției plantei, care este suspendată între cer și pământ, neaparținând astfel, în întregime, niciunui mediu. (V. Sir James George Frazer, *Creanga de aur*, vol. V, Traducere de Octavian Nistor, Note de Gabriela Duda, București, Editura Minerva, 1980, p. 162).

[66] Germanii îl culegeau în ajunul solstițiului de vară. Acest amănunt este menționat de Sir James George Frazer în cartea-i, *Creanga de aur* (ed. cit., p. 163), care mai precizează că, asemenea seminței de ferigă, vâscul se recolta la Sfântul Ion sau la Crăciun, adică la cele două solstiții, de vară și de iarnă, căci aceste plante erau considerate ca emanații din focul soarelui. Datorită culorii aurii ele aveau puterea de a descoperi comori ascunse în pământ (*Ibidem*, pp. 169-170).

porțile lumii subterane, dar alungă și demonii, conferă nemurire și, amănunt specific latinilor, nu poate fi atacată de foc. Mitologia crengii de aur, slab reprezentată în Italia, era, în schimb, foarte răspândită în țările celtice și germanice. Tocmai de aceea Jean Beaujeu credea că Vergilius ar fi adoptat o temă a țării sale de baștină (câmpia Padului a fost ocupată de-a lungul mai multor secole de către celți), dăruindu-i un caracter latin prin faptul că l-a închinat Proserpinei. În fine, creanga de aur este simbolul acestei lumini, care ne permite să explorăm întunecatele peșteri ale infernului în afara oricărui pericol și fără să ne pierdem sufletul. Ea reprezintă forța, înțelepciunea, cunoașterea.[67]

Sir George James Frazer dă și el o interpretare crengii de aur consemnată de Vergilius: „E adevărat că Virgiliu nu merge dincolo de simpla asociație cu această plantă și nu o identifică cu ea. Dar se prea poate să nu fie vorba decât de un procedeu poetic având scopul să încununeze modesta plantă cu o aureolă mitică. Sau, mai probabil, descrierea sa era bazată pe o superstiție populară, potrivit căreia, din vreme în vreme, vâscul era luminat de strălucirea unei aureole supranaturale, aurii. Poetul ne povestește cum doi porumbei, arătându-i lui Enea calea spre întunecata vale în al cărei adânc creștea Creanga de aur, au coborât din zbor pe un arbore «unde licărea o rază aurie. La fel ca vâscul – plantă nenăscută din arborele ei – care în toiul iernii își înfășoară în jurul trunchiului ramurile cu boabe galbene, așa părea pe stejarul umbros și veșnic verde frunzișul său de aur, așa fremătau frunzele aurii în blânda batere a zefirului.» Fără îndoială Virgiliu descrie aici Creanga de aur ce crește pe un stejar din cei cu frunza veșnic verde și o compară cu vâscul. Concluzia decurge în chip aproape inevitabil: Creanga de aur nu era altceva decât vâscul, privit prin vălurile poeziei sau ale superstiției populare."[68] (Nu este întâmplător faptul că doi porumbei îi indică lui Aeneas locul unde se află planta revendicată de Proserpina drept gaj al purcederii în lumea de jos: porumbelul era pasărea consacrată Venerei, divina mamă a eroului troian.) Strălucirea acestei plante, spune mai departe etnologul, îi slujește drept felinar lui Eneas în Infern:

> „Dacă ramura galbenă și uscată de vâsc, din pădurile triste ale toamnei, conținea sămânța imaginară a focului, ce alt însoțitor mai bun să-și fi luat un călător rătăcit în umbra infernului decât o creangă care îi putea cruța picioarele luminându-i pașii, iar mâinilor sale le era toiag întru sprijin și cercetarea beznei? Înarmat cu dânsa, putea înfrunta cu îndrăzneală spectrele înfiorătoare ce i-ar fi tăiat drumul în primejdioasa călătorie. Iată de ce când, ieșind din pădure, ajunge pe malurile Styxului care șerpuiește alene prin mlaștina infernală, iar posomorâtul luntraș nu vrea să-l treacă dincolo cu barca lui, Enea nu trebuie decât să scoată din sân și să-i pună-n față Creanga de aur și văzând-o, pe dată cârcotașul se pierde cu firea, primindu-l umil pe erou în barca șubredă, care se afundă adânc în apă sub greutatea neobișnuită a unui om viu."[69]

[67] Pentru simbolistica crengii de aur a se vedea Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Vol. I, București, Editura Artemis, 1993, s.v.
[68] Sir George James Frazer, *op. cit.*, pp. 165-166.
[69] *Ibidem*, pp. 172-173.

Călăuza prin meleagurile subpământene, Sibila, vestibulul Infernului, unde sunt adunate, pe lângă slăbiciuni și nenorociri proprii vieții, personificate (Jelania, Frământările, Bătrânețea, Spaima, Foamea etc.) și monștri mitologici (Centaurii, Scilele, Briareu, Himera, Harpiile, Gorgonele etc.), luntrașul Charon și Cerberul cel cu trei capete reprezintă elemente de noutate introduse de poetul latin. Dante va prelua aceste inovații ale lui Virgiliu, în al său *Infern*. Alegoria vestibulului vergilian este semnificativă: „prin aceste rele, infernul se prelungește pe pământ; așa se naște ideea că infernul începe chiar din viața prezentă. Pornind de aici, unii filosofi nu vor ezita să transfere instituția mamă în sucursalele ei terestre."[70] De asemenea, ființele mitologice din vestibul, creaturi monstruoase, „sunt doar niște umbre; ele prefigurează demonii care, în concepțiile creștine despre infern, vor asalta sufletul imediat după moarte."[71]

În vestibulul Infernului găsim un vestigiu al tradiției homerice: în lumea fără de întoarcere nu au voie să intre decât sufletele care au avut parte de ritualurile de îngropăciune. Celelalte suflete sunt destinate să rătăcească vreme de o sută de ani în jurul țărmurilor infernale pentru a putea accede, în cele din urmă, în locul de veci și a-și găsi odihna. „Această idee a dispariției pe mare sau aceea de a nu putea fi înmormântat au constituit timp de secole unele dintre cele mai vii obsesii ale mentalității occidentale."[72]

Spre deosebire de Hadesul homeric, care era haotic, iar aparițiile fantomatice ale morților se învălmășeau toate la un loc, Infernul virgilian este mai organizat, fiind împărțit într-un soi de compartimente, în care sunt repartizați răposații în funcție de ceea ce au pătimit în timpul vieții. Dante va prelua această idee de la cel ce-i va deveni călăuză în lumea de jos, însă va oferi o viziune mult mai complexă și mai bine structurată a Infernului, stratificat pe cercuri concentrice care, la rândul lor, pot fi împărțite în bolgii.

Chiar la intrare în lumea umbrelor, Eneas vede țarcul pruncilor răpuși prematur, la vârsta inocenței, suflete nevinovate. În apropierea lor își află odihna de veci cei condamnați la moarte pe nedrept. Locurile acestora sunt distribuite de deja renumitul judecător al sufletelor în Infern, Minos, amintit și de Homer, însă Minosul lui Virgil are trăsături romanice: judele este asistat de jurați aleși prin tragere la sorți, după obiceiul roman. Tot aici întâlnim și sinucigașii care ar vrea să mai vadă lumina zilei, însă nu o mai pot face. Pe poteca infernală urmează la rând „Câmpiile Jelirii", ungher care îi adăpostește pe răniții din dragoste. Nume celebre populează acest colț de Iad: Phedra, Procris, Pasifae, Didona etc. În cazul acestor repauzați, „Caznele infernale pot fi deci pur și simplu continuarea suferințelor terestre, ca la sumerieni, fără să aibă vreo implicație morală."[73] Înverșunarea Didonei, împietrită în refuzul de a-i vorbi lui Aeneas, ne amintește de furiosul Aiax, care și după moarte i-a păstrat o

[70] Georges Minois, *op. cit.*, p. 50.
[71] *Ibidem*.
[72] *Ibidem*, p. 51.
[73] *Ibidem*.

pică neostoită lui Odiseu pentru câștigarea pe drept a armelor lui Ahile. Este rândul eroilor să intre în scenă. Apariția mutilată a lui Deifob, al lui Priam fecior, ne captează atenția: trupu-i pângărit de „neasemuita"-i soție, Elena din Sparta, ne amintește de răzbunarea lui Ahile, care i-a sluțit pe veci trupul lui Hector, ca și în lumea de dincolo imaginea defunctului să păstreze chipul desfigurat anume pentru a fi de nerecunoscut. Vergiliu și Homer împărtășesc aceeași credință: imaginea sufletului după moarte ia forma trupului din timpul vieții! Deifob îi este recunoscător lui Enea că i-a ajutat sufletul să se așeze la locul de odihnă, chiar dacă prin intermediul unui cenotaf (fiul lui Anhise îi mărturisește lui Deifob că i-a căutat zadarnic trupul în noaptea fatidică a intrării Calului Troian în Ilion). Credința că, în absența trupului, mortului i se poate ridica un mormânt gol o împărtășesc deopotrivă Homer și Virgil. Din discuția cu Deifob aflăm un alt amănunt semnificativ: timpul lui Aeneas în Infern este limitat; călătoria sa în ținutul umbrelor a durat o zi, de la revărsatul zorilor și până la miezul nopții. Georges Minois remarcă faptul că: „Până aici, infernul nu este un loc de tortură; condiția decedaților seamănă întrucâtva cu aceea a morților pe care i-am întâlnit în primele infernuri, infernuri pentru toți, ducând o viață diminuată, ca niște jucători scoși din joc, care trăiesc din amintiri."[74]

Ceea ce ne izbește iar la epopeea vergiliană este faptul că morții sunt pe deplin conștienți: își amintesc propria viață, propriile suferințe pe care le retrăiesc în Ereb, nu au nevoie de sângele sacrificial pentru a grăi sau pentru a le reanima aducerea-aminte. Acest fapt contravine viziunii homerice, în care, odată ritualul funerar împlinit, morții pierdeau orice contact cu lumea celor vii, dar și cu propria conștiință și doar sângele ceremonial le putea revigora memoria.

Adevărata noutate adusă de Vergilius în cadrul acestui *descensus ad inferos* este bifurcarea drumului infernal: o cărare duce spre Câmpiile Elizee, așezământul celor fericiți, cealaltă potecă se afundă în Tartarul osândiților, străjuit neîncetat de Tisiphone, una dintre Furii. Niciunui suflet pur nu îi este îngăduit să vadă ororile acestui întuneric adânc al ființei umane. Sibila îi povestește lui Aeneas câteva din grozăviile pe care le-a văzut aici în cadrul procesului său de inițiere. Tartarul penitenților ne aduce aminte de cei trei damnați din epopeea homerică, singurii pătimitori din împărăția lui Pluton: ceea ce au în comun toți acești pătimitori este păcatul mândriei, dorința de a se măsura cu Divinitatea. „Aici sunt adunați laolaltă toți cei care au vrut să fie egalii zeilor: trufia rămâne păcatul prin excelență, împingându-l pe omul obișnuit ori pe erou să dorească a-și depăși condiția, lucru pe care zeii nu-l iartă niciodată. Jupiter ține tot atât de mult la puterea lui ca și Jahve: Ottus și Ephialtes, care au pus unul peste altul masivele Pelion și Ossa pentru a se urca în cer și a-l răsturna pe Jupiter se află în Infern, la fel ca Salmoneus, care și-a permis să-i imite fulgerul, apanajul primului dintre zei. Toți cei care au adus, într-un fel sau altul, atingere prerogativelor lui Jupiter sunt condamnați la chinurile infernului. Greșeala lor seamănă cu aceea a lui Adam: trufia."[75] Însă Tartarul

[74] *Ibidem*.
[75] *Ibidem*, p. 53.

este și sălașul a numeroase tipuri de păcătoși: asupritorii propriilor părinți, delapidatorii, avarii, desfrânații, mincinoșii, trădătorii de patrie etc. Pentru fiecare ticălos Vergilius imaginează un tip de tortură: unii rostogolesc o stâncă, alții sunt trași pe roată. Este evident că acest loc l-a inspirat profund pe Dante să zămislească infinit mai multe cazne pentru ai săi damnați veșnici.

Părăsirea Tartarului este urmată de o expiere fără de care Câmpiile Elizee i-ar fi rămas inaccesibile lui Eneas. De asemenea, pentru a vizita acest tărâm fermecător, eroul trebuie să-i dăruiască Proserpinei darul obligatoriu: creanga de aur. Virtuoșii acestui tărâm se delectează cu tot felul de activități: întreceri sportive, dansuri, compuneri de versuri, cântece etc. Aici întâlnim o reminiscență a tradiției homerice: defuncții își continuă după moarte îndeletnicirile practicate în timpul vieții. De pildă, odraslele lui Teucru cresc cai, așa cum făceau cât au fost pe pământ. În Câmpiile Elizee nu există o delimitare clară a spațiilor: fericiții se plimbă de colo-colo nestingheriți de nicio constrângere. Acest amănunt iese la iveală în momentul în care Eneas se interesează de sufletul tatălui său și al său sălaș de veci.

Revederea dintre Aeneas și Anchises amintește de întâlnirea dintre Odiseu și Anticleea: de trei ori încearcă Enea să-l îmbrățișeze pe-al său tată și tot de atâtea ori apariția imaterială îi scapă printre brațe. În acest moment întâlnim un alt punct comun cu Homer: după moarte, omul devine o ființă de fum, o umbră fără vlagă, o adiere similară visului. Anhise nu numai că îi vorbește lui Eneas despre reîncarnarea sufletelor virtuoase, după petrecerea unei perioade de o mie de ani și după ce au băut, în prealabil, din râul Lethe pentru a-și uita viața anterioară și cele văzute în acest tărâm încântător. El îi prezintă fiului său și o inedită cosmogonie. Întruparea sufletelor după ce au gustat din râul infernal amintește de teoria pitagoreică a metempsihozei, îmbrățișată și de Platon. Rolul profetic jucat de Tiresias în Hadesul homeric este preluat de Anchises în versiunea virgiliană, căci acesta îi prezice fiului său soarta sa și a urmașilor săi. Visând la mărețul neam al latinilor, Eneas iasă pe poarta de fildeș a lumii subterane și revine la tovarășii săi din lumea celor vii.

La sfârșitul secolului al XIII-lea, Dante redactează a sa celebră *Divină Comedie*, o sinteză a tuturor infernurilor de tortură anterioare, în care contopește infernul popular, cu cel mitologic și creștin. Infernul popular îi insuflă poetului italian imaginile pitorești, cel teologic – rigoarea logică. Succesul scrierii este garantat tocmai de întrepătrunderea concretului cu claritatea raționalului.

Prima diferență notabilă între infernul renascentist și cel antic o constituie introducerea ideii de ispășire pentru păcatele comise: dacă Erebul homeric era un simplu locaș al morților, buni și răi deopotrivă, în care nu se suferea, excepție făcând cei trei faimoși damnați (Tityos, Tantal și Sisif), Infernul dantesc înseamnă un meleag al suferinței, al caznelor și ororilor de tot felul. Există și alte distincții care îl îndepărtează pe Dante de modelul arhaic, apropiindu-l tot mai mult de cel creștin. Spre deosebire de lumile tenebroase anterioare, care aveau aparența unor spații haotice, dezorganizate, cu topografii nesigure, Infernul dantesc se caracterizează prin

ordine: Dante organizează, clasifică, structurează, ordonează. Infernul său este geometric, desfășurându-se spiralat sub forma unor cercuri concentrice; are o intrare, un vestibul, incinte, săli, o ieșire, locuri de trecere bine delimitate și păzite. Vizitatorul are la dispoziție modalități variate de locomoție în interiorul acestui tărâm, în funcție de locația vizionată: el se deplasează pe jos, cu barca, călare pe un centaur, în palmele unui uriaș. Ceea ce deosebește iarăși Infernul lui Dante de celelalte versiuni anterioare sunt indicațiile temporale exacte.

O altă particularitate a viziunii dantești o constituie structura tripartită a lumii de dincolo: după moarte, sufletele își continuă existența fie în Infern, fie în Purgatoriu, fie în Paradis, destinații separate clar între ele. Dacă la Homer interpreții puteau vorbi de un Hades subteran ori de unul aerian, iar doctrina christică pomenește doar despre Rai și Iad, Dante, adept al cultului catolic, inserează Purgatoriul ca spațiu autonom, în care sunt trimise sufletele celor care, nefiind totalmente răi, nu au fost, totodată, nici pe deplin buni. Purgatoriul este, așadar, locul „căldiceilor", care subțiază astfel numărul penitenților infernali. În plan literar, prezența Purgatoriului în *Divina Comedie* este îmbrățișată ca o evoluție remarcabilă.

Un alt aspect ce impresionează în privința Infernului lui Dante este distribuția focului și a frigului în Infernul inferior, cel al grozăviilor înfiorătoare. Atât focul cât și frigul – paradox al infernului dantesc – apar numai în Infernul inferior și interior deopotrivă, ca pedeapsă pentru cei care au păcătuit din pură răutate, cei mai de condamnat dintre osândiți, repartizați în ultimele patru cercuri. Frigul intervine doar în ultimul cerc, sub forma înghețatului Cocyt, ca și cum în însăși inima păcatului și a răului, egoismul rece și crud e capabil să paralizeze chiar și pasiunile dezlănțuite, de la etajele superioare. Lumea din ultimul cerc infernal, simbolizând ultimul stadiu al păcatului, este tăcută, rigidă, nemișcată. Punctul culminant al grotescului este atins în momentul vederii miilor de capete prinse în gheață, încremenite, învinețite și totuși vii, dar nemișcate, imortalizate într-o tăcere de moarte. Această lume congelată este, în mod surprinzător, cu mult mai rea decât cea încălzită de jocul flăcărilor. Frigul este la Dante pedeapsa supremă.

Întreaga construcție seamănă cu o pâlnie, de dimensiunile unei emisfere, convergând spre buricul lui Lucifer. De cealaltă parte, un drum ascuns urcă spre muntele Purgatoriului, aflat într-o zonă diametral opusă Ierusalimului. Structura Infernului dantesc e simbolică: cele nouă cercuri, multiplu al Sfintei Treimi, cărora li se adaugă vestibulul, compun cifra perfecțiunii, zece. Cânturile *Infernului* sunt în număr de treizeci și trei, vârsta pe care o avea Iisus Christos când a fost răstignit. Fiecare brâu infernal și fiecare pedeapsă capătă o conotație simbolică, deseori preluată de la teologi. Însăși forma Infernului reprezintă pătrunderea tot mai adâncă a răului în suflet. Osândiții Infernului dantesc nu sunt pedepsiți de Divinitate, ci plătesc pentru propriile alegeri: tortura la care sunt supuși este trăirea păcatului săvârșit în timpul vieții. Viciul este călăul sufletului celui mort în viziune dantescă. Condamnații au fost azvârliți în Iad numai fiindcă au persistat în greșeala lor, care și

conferă osândei un caracter veșnic. Dictonul latinesc: *Erare humanum est, perseverare diabolicum est.* caracterizează perfect lumea infernală dantescă.

Rădăcinile vergiliene ale textului dantesc sunt vizibile în însăși călăuza pe care și-o alege Dante pentru incursiunea în lumea umbrelor înfiorătoare: în periplul infernal Vergiliu îi este tovarăș lui Dante. Influențele epopeii homerice sunt vizibile, de pildă, în rețeaua hidrografică a Infernului: râurile infernale din mitologia greacă sunt preluate de Dante cu aceleași semnificații. Macrobius oferă o interpretare simbolică deosebit de interesantă a râurilor infernale: „Lethé, este uitarea sufletului care a pierdut orice conștiință a vieții sale anterioare; Phlegeton-ul, focul mâniilor noastre, flacăra pasiunilor; Aheronul, este durerea remușcărilor; Cocytul – durerile și lacrimile noastre; Styxul este tot ceea ce împinge pe oameni să se urască."[76] Exegeza lui Macrobius este întemeiată pe etimologiile numelor acestor râuri. Filologul operează un joc de cuvinte etimologic în analiza sa. Astfel, în limba greacă, cuvântul λήθη înseamnă „uitare", ceea ce înseamnă că denumirea râului infernal care induce uitarea sufletelor celor morți nu este altceva decât personificarea ideii de amnezie. În limba greacă verbul φλεγέτω, de la care își ia numele râul infernal în a cărui albie, în loc de apă, curgeau limbi de foc, adică flăcări, Phlegeton (în greacă, Φλεγεθών), înseamnă „a arde" și este derivat intensiv al verbului φλέγω, cu același sens, al cărui radical îl găsim și în substantivul φλέγμα, care are sensul de „flacără". În limba greacă, substantivul masculin κωκυτός înseamnă „lamentație, plâns" și este derivat deverbal al verbului κωκύω, care are sensul inițial de „a scoate țipete de durere", iar mai apoi capătă sensul de „a plânge"; așadar, ca și Lethe, Cocitul (în greacă, Κωκυτός), supranumit „râul plânsului", este o personificare a tânguirii. Numele grecesc al Styxului (Στύξ) este tot o personificare, a ororii de data aceasta: Anna Ferrari apropie etimologia acestui substantiv propriu de verbul στυγέω, care înseamnă „a urî, a avea oroare"; Bailly însă propune drept etimon substantivul omonim, στύξ, al cărui sens primordial este acela de „frig glacial, îngheț" și abia mai apoi „oroare". Și această etimologie este plauzibilă, dacă ne gândim că apele acestui râu infernal sunt înghețate.

Sălășluitorii iadului dantesc reprezintă un amestec ciudat de păgâni și creștini, de eroi legendari și de personaje istorice. Această trăsătură specifică perspectivei dantești i-a contrariat pe cititori, care au fost șocați de faptul că Dante s-a erijat în judecător, hotărând la ce pedeapsă să fie condamnat un individ sau altul. În realitate, Dante condamnă păcatul, iar nu pe păcătos. Tocmai de aceea numele citate sunt doar simboluri, menționate spre a folosi drept exemplu. *Divina Comedie* este și o țesătură fină de conotații autobiografice. Este bine știut faptul că Dante își pedepsește dușmanii, plasându-i în diferite bolgii ale Infernului său. Un exemplu grăitor îl constituie Bonifaciu al VIII-lea, inamic personal al poetului, plasat într-un loc de supliciu adânc, cercul al optulea, în bolgia simoniacilor, vârât cu capul în jos într-o stâncă și cu picioarele arzând în foc.

[76] Felix Buffière, *op. cit.*, p. 388.

În concluzie, opera dantescă, în ansamblul ei, își merită faima, atât prin calitățile proprii cât și prin dimensiunea de mărturie a civilizației medievale creștine, moștenitoare a lumii greco-romane. Universul dantesc este fără îndoială culmea istoriei clasice a infernurilor. Realizarea unei arhitecturi atât de desăvârșite este cea mai bună dovadă a banalizării infernului, rezultat și totodată încununare a unei lungi perioade de maturizare.[77]

Bibliografie

Buffière, Felix. 1987. *Miturile lui Homer și gândirea greacă*. Traducere și prefață de Gh. Ceaușescu. București: Editura Univers.

Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. 1993. *Dicționar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. Vol. I. București: Editura Artemis.

Eliade, Mircea. 1991. *Istoria credințelor și ideilor religioase. I. De la epoca de piatră la Misterele din Eleusis*. Ediția a II-a. Traducere și postfață de Cezar Baltag, București: Editura Științifică.

Ferrari, Anna. 2003. *Dicționar de mitologie greacă și romană*. Traducere de Dragoș Cojocaru, Emanuela Stoleriu, Dana Zămosteanu. Iași: Polirom.

Frazer, James George, Sir. 1980. *Creanga de aur*. Volumele IV și V. Traducere de Octavian Nistor. Note de Gabriela Duda. București: Editura Minerva.

Homer. 1998. *Iliada*. Traducere în hexametri, cu o Postfață, o Bibliografie esențială și Indici de Dan Slușanschi. București: Editura Paideia.

Homer. 1979. *Odiseea*. Traducere de George Murnu. Studiu introductiv și note de Adrian Pârvulescu. București: Editura Univers.

Ioan Gură de Aur, Sfântul. 2003-2004. *Omilii la Facere*. Vol. I. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Minois, Georges. 1998. *Istoria infernurilor*. Traducere din franceză de Alexandra Cuniță. București: Editura Humanitas;

Rohde, Erwin. 1985. *Psyché*, București: Editura Meridiane.

Vergilius Maro, Publius. 1994. *Eneida*. Prefață și traducere din limba latină: G. I. Tohăneanu. Note și comentarii, glosar: Ioan Leric. Timișoara: Editura Antib.

[77] Pentru exegeza primei cărți din trilogia dantescă am consultat Capitolul al VIII-lea, *Banalizarea infernului prin predici și viziuni (secolul al XI-lea – secolul al XIII-lea)*, al cărții lui Georges Minois, *Istoria infernurilor*, ed. cit., pp. 157-165.

Ioana-Rucsandra DASCĂLU
(Universitatea din Craiova)

Identitate și dublură în comedia romană

Abstract: (Identity and Double in the Roman Comedy) The theme of personal identity, so important in Roman theater, is essentially evolving from Plautus to Terence, the two writers I am studying in this communication. With Plautus, the theme of the double primarily means the motif of the twins and the scene of *qui-pro-quo*, i.e. the confusion of the characters. The Plautine play *Menaechmi* proposes two twins as characters, separated since their birth, who find themselves again after much time. The title of he *Bacchides* play means „the two twin sisters Bacchis", this being a reason for confusion. In the *Miles gloriosus* play, Philocomasium, in order to escape the soldier's accuses, pretends it was her twin sister who was kissing young Pleusicles. The content of Terence's plays is deeper: it is not the visual double, but the existential double that dominates. In the *Phormio* play, the character Chremes is living a double life: two families, two children in two different cities. Later appears the recognition (Gr. *anagnoresis*), after his nephew had secretly married his secret daughter. In another Terence's comedy, the *Eunuchus* the double is achieved by the disguise of Chaerea into an eunuch. With Terence, the perception of the double identity is more intellectual than with Plautus. Despite all, Plautus enjoyed a great popular success in his age, while Terence's activity was shadowed by the accuses of plagiarism and of lack of talent.

Keywords: comparison between Plautus and Terence, visual and existential double, characters' identity

Rezumat: Tema identității personale, foarte importantă în teatrul latin, evoluează în esență de la Plaut la Terențiu, cei doi autori de care mă voi ocupa în această comunicare. La Plaut, tema dublului înseamnă, înainte de toate, motivul gemenilor și, ca sursă de umor, scena *qui-pro-quo*-ului, confuzia între un personaj și altul. Piesa plautină *Menaechmi* are ca personaje doi frați gemeni, care s-au separat la naștere și care se regăsesc după multă vreme. Titlul piesei *Bacchides* înseamnă „surorile gemene Bacchis", pe care ceilalți le confundă mereu. În piesa *Soldatul fanfaron* Philocomasium, pentru a scăpa de acuzele soldatului, pretinde că era sora sa geamănă, nu ea, cea care îl sărută pe tânărul Pleusicles. Problematica pieselor lui Terențiu este mult mai profundă și interiorizată: nu dublul aparent, adică dublul vizual predomina, ci dublul existențial - în piesa *Phormio*, personajul Chremes trăiește o viață dublă: două familii, doi copii, în două orașe diferite. Doar mai târziu se întâmplă recunoașterea (gr. *anagnoresis*), după ce nepotul său se căsătorise pe ascuns cu fiica sa secretă, adică verișoara sa primară. Într-o altă comedie a lui Terențiu, *Eunuchus*, dublul se manifestă prin deghizarea lui Chaerea în eunuc, pentru a intra în casa în care se găsea femeia iubită. Percepția asupra identității duble la Terențiu este mai intelectualizată decât la Plaut; în pofida micilor obstacole, Plaut s-a bucurat în epoca sa de un succes răsunător ca autor popular, în timp ce activitatea lui Terențiu a fost umbrită de acuzațiile de plagiat sau de denigrarea talentului său.

Cuvinte-cheie: comparație între Terențiu și Plaut, dublul vizual și dublul existențial, identitatea personajelor

1. Introducere

În Antichitate, Roma a fost marcată de imaginea dublului; la originea sa se aflau cei doi gemeni legendari, cetatea a fost multă vreme condusă de doi consuli, s-ar putea spune că aceasta este epoca în care s-a răspândit masca drept efect teatral și

oglinda ca obiect de podoabă; în Antichitate încep și meditațiile filosofice cu privire la dualitatea corp-suflet sau fizic și psihic.

Antonin Artaud vede în teatru o multitudine de dualități: actorul este un veritabil „atlet fizic", dublat de un organism afectiv analog (Artaud 1969, 195), „un atlet al inimii" (Artaud 1969, 195): ceea ce ține de mișcarea trupului, gesturi, mimică este controlat și chiar generat de gânduri, de emoții sau de pasiuni.

Autorii comici comentați în acest articol constituie ei înșiși o dualitate, pornind de la receptarea lor încă din Antichitate: Plautus a fost considerat ca autor popular, având în piesele sale reacții și replici exagerate, în vreme ce Terentius a fost prezentat ca un autor intelectualizat, cu replici nuanțate, rezultate în urma unei reflecții profunde, nu idei de moment (Delignon 2008, 2). Acțiunea în piesele plautine a fost caracterizată ca activă, exagerată prin vorbire abundentă și prin joc scenic alert; acțiunea din teatrul lui Terentius a fost clasificată ca liniștită și calmă, fără întreruperi ale dialogurilor și fără neprevăzut. În consecință, în urma acestei analize comparate, comedia plautină a fost descrisă ca *motoria* (în mișcare), în vreme ce comedia terențiană a fost descrisă ca *stataria* (statică) (Delignon 2008, 3).

Comedia romană găsește în această temă a dublului o importantă sursă a comicului și a interogațiilor multiple pe care le suscită fiecare piesă.

Personajele duble pot fi identice de la natură - cazul gemenilor sau devin identiceprin fals, minciună și deghizare. Dublura poate depăși granița aspectului fizic pentru a deveni viață dublă: bigamie desfășurată în două orașe diferite, cu două familii și două rânduri de copii (Terentius, *Phormio*).

Dublul poate însemna și copiere, plagiat, acel *alter ab illo* vergilian, numit de antici „imitație", care, departe de a fi condamnat în literatura Romei antice, era chiar foarte apreciat și căutat; în prologul piesei *Eunucul* de Terentius, crainicul încearcă să dezmintă denigrările care îl loviseră pe autorul piesei, că ar fi plagiat o veche piesă a lui Naevius, precum și cunoscuta piesă plautină *Soldatul fanfaron*. În prologul piesei sale, Terentius afirmă că nici măcar nu cunoaște traducerile latinești ale pieselor lui Menandru și că el a folosit, pe drept, direct originalul grec.

2. Dublul în comediile plautine

Prezența motivului dublului în comedia romană a reușit emanciparea acesteia: în *Miles gloriosus* ideea dublului apare ca pretext inventat de un sclav abil, Palaestrio, pentru a o salva pe tânăra Philocomasium de acuzațiile paznicilor lui Pyrgopolinices, militarul fanfaron. Ca în toate piesele lui Plautus, sclavul este cel care aduce salvarea stăpânilor:

> Act al II-lea, Scena 2: „<Palaestrio> Ascultă, dar, ce pun la cale,
> Ce vicleșug prin minte-mi trece:
> Îi spun că Philocomasiei o soră geamănă-i sosi,
> Cu dragul ei de la Atena, și-i spun că seamănă-ntre ele
> Ca două picături de lapte; că amândoi la tine-au tras

Și că-ți sunt oaspeți (Plaut 1973, 225-226)".

Într-un mediu în care răpirile și furtul erau foarte des întâlnite, chiar situația ca un sclav să aparțină la doi stăpâni era frecventă: așa se întâmplă ca Palaestrio, fost sclav al tânărului Pleusicles, să fie furat de Pyrgopolinices, dar, pe ascuns, să își ajute vechiul stăpân. Prin abilitatea și inteligența acestui sclav sincer, Philocomasium va rămâne în casa militarului, dar se va întâlni în secret cu Pleusicles, în casa bătrânului Periplectomenus, vecin cu militarul. Iată cum prezintă sclavul Palaestrio viața dublă a tinerei curtezane Philocomasium, cea care fusese răpită de militarul bogat, dar continua să îl iubească pe tânărul Pleusicles:

Act al II-lea, Scena 1: „<Palaestrio>Să nu vă mire însă că-ndrăgostita noastră
Și-aici, (arată casa militarului)
și-acolo (arată casa lui Periplectomenus)
Va fi mereu ea însăși, va trece și drept alta.
Așa-i închidem gura acelui ce-o păzește (Plaut 1973, 218)".

Et mox ne erretis, haec duarum uicem/ Et hinc et illinc mulier feret imaginem;/ Atque eadem erit, uerum alia esse adsimulabitur./ Ita sublinetur os custodi mulieris (Plautus, *Miles gloriosus*, v. 150-153).

În textul original se folosește cuvântul latinesc *imago, inis*. Va fi aceeași – *eadem erit*, dar se va preface și va pretinde că sunt două personaje distincte – *uerum alia esse adsimulabitur./ Ita sublinetur os custodi mulieris.*

Comedia *Miles gloriosus* conține nenumărate scene de confuzie între personaje, când Philocomasium neagă că este ea, pretinzând că este sora sa geamănă; tânăra femeie nu îi recunoaște pe sclavi și afirmă că poartă numele Diceea:

„<Palaestrio> Sceledrus, hai să lămurim
De suntem noi sau suntem alții; mă tem de vreun vecin poznaș
Să nu ne fi schimbat în taină și să nici n-avem habar.
<Sceledrus> Dar eu sunt.
<Palaestrio> Și eu, pe Pollux!
(Către Philocomasia)
Te ții de răutăți, femeie.
Să-ți spun: ești Philocomasia.
<Philocomasia> Ce nebunie te-a cuprins
De-mi zici așa, scornindu-mi nume întortocheat?
<Palaestrio> Hei, spune, -atunci,
Care ți-e numele?
<Philocomasia> Diceea.
<Sceledrus> Urât, urât din partea ta;
Prea umbli, Philocomasia, să-ți iei un nume mincinos,
De-aceea nu te chem Diceea, ci a stăpânului jignire (Plaut 1973, 247-248)".

În această piesă de teatru dublura este confecționată pentru a ajunge la deznodământul cel bun: de la început, două case alăturate, a lui Pyrgopolinices și a lui Periplectomenus, sunt legate prin spargerea zidului dintre ele. Cei doi tineri, Philocomasia și Pleusicles, se întâlnesc datorită spărturii din zid. Identitatea gemelară

este doar un pretext dramatic, un fals sau o eschivă în *Soldatul fanfaron*; dublul este creat pentru a salva sentimentul sincer, ca protecție a naturaleții și a iubirii între tineri.

În piesa de teatru *Menaechmi* personajele gemene sunt despărțite la naștere și vor lupta multă vreme pentru a se regăsi și a se recunoaște. Acest tip de dublură este poate cel mai real din întreg teatrul plautin; fiind vorba despre doi frați gemeni, Menaechmus și Sosicles. Menaechmus a fost răpit de lângă tatăl său în prima copilărie și, de necaz, tatăl său moare; bunicul îi atribuie copilului rămas, Sosicles, numele Menaechmus, care era, de fapt, și prenumele lui. Raptul se petrece la Tarent, în vreme ce Sosicles se afla în Siracuza, iar Menaechmus va fi dus în Grecia la Epidamnos; în acest oraș va veni, peste ani, Menaechmus II, fost Sosicles, pentru a-l găsi pe fratele său geamăn.

Din cauza prezenței în oraș a doi indivizi identici, Menaechmus I și Menaechmus II rezultă o amuzantă serie de confuzii și de neînțelegeri între personajele piesei de teatru. Soția și iubita lui Menaechmus I îl cred pe Menaechmus II drept Menaechmus I și i se adresează în termeni familiari unui personaj necunoscut. Această remarcă o face și Menaechmus II:

> Menaechmi v. 373-374: <Menaechmus II> Certo haec mulier aut insana aut ebria est, Messenio,/ Quae hominem ignotum compellet me tam familiariter. (Messenio, cu siguranță această femeie este sau nebună sau beată, dacă mi se adresează atât de familiar).

Seria de confuzii între personaje este cu atât mai comică cu cât are loc în interiorul casei; am inventariat câteva neînțelegeri între personaje: între Menaechmus II și curtezana Erotium, între Menaechmus II și sclavul Peniculus, între Erotium și Menaechmus I, între Menaechmus II și soția lui Menaechmus I. Alături de identitatea fizică, vizuală apare în piesa plautină și viața dublă: Menaechmus I este căsătorit, dar iubește o curtezană tânără pe nume Erotium, căreia îi oferă cadouri scumpe, o manta sau o brățară, pe care i le sustrage soției. Aceste cadouri constituie și ele o sursă de confuzie.

Recunoașterea celor doi frați se realizează cu ajutorul sclavului lui Menaechmus II, Messenio: acesta îi spune stăpânului său că parcă vede într-o oglindă chipul său, apoi cei doi frați rememorează copilăria comună, tatăl Moschus și mama Teuximarca și se recunosc în final ca frați gemeni. Menaechmus I este de acord să renunțe la întreaga sa avere, la toată viața sa falsă din Epidamnos și să își refacă familia pierdută.

3. Dublul existențial la Terentius

Așa cum s-a arătat, imitația era o realitate pentru literatura latină; preluarea modelelor grecești era practicată la toți scriitorii romani, literatura latină, ulterioară celei eline, rezultând tocmai în urma acestui schimb. Prologul piesei terențiene *Eunucul* ne prezintă acuzațiile unui dramaturg contemporan lui Terentius, Luscius Lanuvinus, care susține că Terentius ar fi furat acțiunea piesei si personajele de la

predecesorii săi, Naevius și Plautus. Replica lui Terentius este acidă, vizând calitatea operelor adversarului său, pe care și el le denigrează la rândul său:

„Rău tălmăcind, mai jalnic scriind, din giuvaeruri
În greacă, piese proaste alcătui-n latină (Terențiu 1966: 9)".

Terentius recunoaște că ar fi preluat militarul și parazitul din comedia menandrică *Kolax*, în vreme ce restul îi este fidel comediei omonime *Eunucul*, scrisă tot de Menandru, negând însă orice apropiere de teatrul latin:

„…doar piesa că o știa tradusă
În latinește, asta el neagă cu tărie (Terențiu 1966: 10)".

Admițând puterea imitației și frecvența schimburilor între literaturi în vremea respectivă, Terentius crede că inspirația și imitația sunt perfect îndreptățite:

„Azi nu găsești o vorbă ce nu s-a spus de mult.
E bine să cunoașteți și chiar să recunoașteți
Că din cei vechi au dreptul cei noi să se inspire (Terențiu 1966: 11)".

În comedia *Phormio*, prologul conține același conflict de creativitate între Luscius Lanuvinus și Terentius cu privire la originalitatea operei terențiene. Terentius primește chiar acuzații referitoare la calitatea stilului și a subiectelor din piesele sale:

„Prin bârfe vrea să-l facă acum să nu mai scrie;
Vorbește prin tot locul că-n piesele mai vechi
Sărăcăcios e stilul și intriga subțire (Terențiu 1966: 11)."

Sursa de inspirație grecească este mărtuirisită și în această introducere (piesa *Epidicazomenos* scrisă de Apollodor din Karystos), piesa *Phormio* aflându-se însă, după cum înțelegem, la a doua reprezentatie; prima apariție a fost perturbată de reacția negativă a publicului, actorii și dramaturgul corectând jocul și piesa pentru a nu mai trăi o asemenea rușine. Poetul solicită bunăvoința spectatorilor:

„Să nu pățim și astăzi ca nu demult, când trupa/ Silită a fost de larmă să părăsească piața;/ Actorii însă-avură curajul să revină,/ Căci bunătatea voastră îi cheamă înapoi" (Terențiu 1966: 112).

Pentru reprezentația teatrală, respectarea premierei poate fi considerată și un semn al dezonoarei, dar și un stimul spre perfecționare. A doua încercare nu este întotdeauna neplăcută, oferind o a doua șansă de refacere și de redobândire a bunului renume:

„Actorii însă avură curajul să revină,/ Căci bunătatea voastră îi cheamă înapoi (Terențiu 1966: 112)".

În teatrul lui Terentius, tema identității depășește limitele vizualului și poate fi definită ca dublu existențial; în piesa *Eunucul* se petrece deghizarea unui personaj (Chaerea) în eunuc, deposedându-l de acest rol pe Dorus, cel mai îndreptățit de a-l deține. Sclavul Parmeno, abil ca orice sclav din comedia romană,deși deține o poziție

socială inferioară,îl sfătuiește pe Chaerea, fratele lui Phaedria,să îl înlocuiască pe eunucul cumpărat, să se deghizeze el însuși în eunuc și să pătrundă, fără a fi recunoscut, în casa curtezanei Thais, unde se afla Pamphila, tânăra cumpărată de militarul Thraso și oferită în dar femeii pe care o admira, pentru a putea petrece tot timpul împreună.

„<Parmeno> De altfel, după chip și vârstă, drept eunuc poți trece lesne.
<Chaerea> Vorbit-ai strașnic! Niciodată nu mi s-a dat un sfat mai bun.
Deci hai acasă; mă îmbracă și du-mă repede la Thais (Terențiu 1966: 37)."

Scena deghizării este însoțită de o reprezentare artistică, picturală similară ca mesaj: în conclavul casei care o găzduia pe tânăra Pamphila, Chaerea descoperă o pictură ce îl înfățișa pe zeul Suprem, Jupiter, care s-a strecurat sub forma unei ploi de aur într-un turn din palat, în care fusese închisă iubita sa Danae.

De altfel și Thais se confruntă cu dualitatea, fiind admirată și de militarul Thraso și de tânărul Phaedria; îi explică lui Phaedria că este necesar să se dedice o vreme militarului. Deghizarea în fața Pamphilei este o reușită, Chaerea deghizat în eunuc o va elibera pe tânăra fată; finalul este ambiguu și rămâne sub semnul dualității: la insistențele lui Gnatho, Phaedria îl va accepta pe militarul Thraso ca rival, amândoi continuând să o admire pe frumoasa Thais.

În comedia *Phormio* cifra „doi" reprezintă realitatea esențială: sunt doi frați: Demipho și Chremes, care au doi fii, Antipho și Phaedria; Demipho are doi sclavi, Davos și Geta. Printre aceste perechi de personaje se remarcă parazitul Phormio, care domină subiectul piesei. El îl învață pe Antipho să o ia în căsătorie pe Phanium, pretinzând la tribunal că este cea mai apropiată rudă a acestei fete orfane; tot el încearcă să îl ajute pe Phaedria să găsească cele treizeci de mine pentru răscumpărarea sclavei Pamphila, de care se îndrăgostise. De asemenea parazitul promite, în schimbul unei sume de bani, să îl despartă pe Antipho de tânăra sa soție și să îl însoare cu fiica lui Chremes dintr-un oraș învecinat.

Chremes a fost caracterizat ca „personificarea moralei duble", „animat pe de o parte de conștiința încărcată, pe de altă parte de ascunderea propriilor greșeli" (Kruschwitz 2004, 116). El are o viață dublă, este căsătorit în două orașe, într-unul se numește Chremes, în altul Stilpho, are doi copii: unul cu soția sa Nausistrata, pe Phaedria, iar în celălalt oraș pe Phanium, a cărei mamă murise. Nausistrata, soția lui Chremes, îi condamnă viața dublă a soțului său, dar fratele său, Demipho, îl apără în fața soției înșelate:

„Eu, Nausistrata, niciodată nu am să spun că n-are vină;
Dar vina poate fi iertată… (Terențiu 1966, 205)."

Demipho pledează pentru iertarea fratelui său:

„Dar cum, într-una acuzându-l, din faptă n-ai să faci nefaptă,
Iertare dă-i. Spășit te roagă și se căiește; ce mai vrei? (Terențiu 1966, 206)

însă Nausistrata i se adresează cu asprime soțului său, condamnându-l moral pentru cea de a doua familie ascunsă:

„<Nausistrata> Găsești un lucru nevrednic că și fiul tău,
Om tânăr, are o iubită, când tu aveai neveste două?
Nu ți-e rușine? Ai atâta obraz să-l dojenești? Răspunde-mi (Terențiu 1966, 207)".

Doica lui Phanium, Sophrona, este cea care îl recunoaște pe Chremes și îi arată adevărul: soția lui Antipho era fiica lui Chremes. Piesa cunoaște astfel un veritabil happy-end:

„<Chremes> Zei atotputernici! Cum hotărăște întâmplarea
Ceea ce noi n-aveam curajul nici să visăm! Întors acasă,
Descopăr fata măritată cum am dorit, cu cine-am vrut!
În timp ce noi luptam s-ajungem aici, aflăm că s-a-ncheiat,
Prin grija ei, căsătoria și fără ajutorul nostru (Terențiu 1966, 179)"

Premoniția inițială a lui Phormio se realizează: Antipho și Phanium se recunosc ca rude foarte apropiate, sunt verișori, iar căsătoria lor este perfect legală.

4. Concluzii

Dualitatea a fost o realitate familiară a Antichității – a fost evidențiat „gustul lui Plaut pentru *ludus,* pentru ficțiunea ludică", în aceste jocuri dramatice distingându-se jocurile de cuvinte, în care adesea se regăsesc repetițiile de litere, de radicale, de cuvinte și de jocuri scenice, Plaut fiind chiar considerat „un magician al *qui-pro-quo*-ului".

Istoria literară considera că Plaut și Terențiu sunt „ca doi frați", „înzestrați cu trăsături similare, dar care nu seamănă cu adevărat" (Cizek 2003, 88). Această constatare se verifică și în privința temei dublului: dacă la Plaut dualitatea fizică creează efecte comice în mai multe piese prin cunoscutul *qui-pro-quo*, la Terențiu tema dublului se manifestă ca un dat existențial, mai profund.

Bibliografie:

Artaud, Antonin. 1969. *Le théâtre et son double* (suivi de *Le théâtre de Séraphin*). Paris: Gallimard.
Delignon, Bénedicte. 2008. « Types plautiniens et types térentiens dans *L' Eunuque*: modalités et enjeux d'une confrotation », in: *Vita Latina*, no. 179/ 2008, p. 2-17.
Cizek, Eugen. 2003. *Istoria literaturii latine*, Vol. I, Ediția a II-a. București: Grupul editorial Corint.
Kruschwitz, Peter. 2004. *Terenz*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
Plaut. 1973. *Militarul fanfaron,* (Teatru IV), în românește de Nicolae Teică. București: Editura Minerva.
Plaute. 1936. *Comédies* (Tome IV: *Menaechmi, Mercator, Miles gloriosus*), texte établi et traduit par Alfred Ernout. Paris: Les Belles Lettres.
Rand, Edward Kennard. 1932. "The Art of Terence's Eunuchus", in: Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 63, p. 57-72.
Terențiu/ Seneca. 1966. *Teatru*, în rom. de Nicolae Teică și de Ion Acsan. București: Editura pentru Literatură.

Ilona DUȚĂ
(Universitatea din Craiova)

Reprimare şi etalare în construcţia identităţii culturale latine

Abstract: (Repression and Exposure in the Latin Cultural Identity Construction) The investigation of the generic program of the Latin literature is an operation relevant for determining the modalities through which the main selection of genres and aesthetic attitudes, styles and rhetorical effects were realized within this culture. The obsession with which this literature program was oriented towards the assimilation of the major genres (such as the historiography and the epopee), systematically repressing any temptation to minor genres, denounces the will and also the need of the Romans to expose a symbolic aura of the military glory. In this context, however, the phenomenon of the erotic elegy occurs by force and with the entire complex of meanings which is specific to the return of the repressed, namely, of the eluded emotional body.

Keywords: culture, symbolic identity, repression, literary genre, elegy

Rezumat: Investigarea programului generic al literaturii latine este o operaţie relevant pentru determinarea modului în care s-au realizat, în cadrul acestei culturi, principalele selecţii de genuri şi atitudini estetice, de stiluri şi de efecte retorice. Obsesia cu care programul acestei literaturi s-a orientat către asimilarea unor genuri majore (precum istoriografia şi epopeea), reprimând sistematic orice tentaţie a genurilor minore, denunţă nevoia şi totodată voinţa romanilor de a etala o aură simbolică pe măsura gloriei militare. În acest context însă, fenomenul elegiei erotice survine cu forţa şi cu întregul complex de semnificaţii specific întoarcerii refulatului, şi anume, a corpului emoţional eludat.

Cuvinte-cheie: cultură, identitate simbolică, reprimare, gen literar, elegie

Dinamica simbolică a producţiei literare latine

Parte integrantă a unui sistem mult mai larg (cultural, ideologic, mentalitar), literatura latină cu întregul său repertoriu generic (dar şi stilistic, formal) este realmente un câmp de reflexie a modurilor de articulare a principalelor reprezentări simbolice ale identităţii (culturale) romane; dacă imaginea de sine sau autoimaginea este o construcţie elaborată în jurul conceptului de identitate (un ambalaj complex care vehiculează conceptul acesta), literatura ca sistem de imagini puternic investite emoţional oferă radiografia complexă a acestei construcţii. Căci, potrivit investigaţiilor lui Umberto Eco asupra toposului literar şi a funcţiilor acestuia, rădăcina practică a literaturii se află chiar în împrumutul controlat de trăiri şi imagini generice (recursul la topos) capabile să stimuleze şi să contureze mai bine istorii psihologice particulare: „A recurge la toposul literar înseamnă deci a intra, cu ajutorul memoriei, în repertoriul artei, spre a-i împrumuta figurile şi situaţiile, introducându-le în contextul unui discurs critic emoţional, de tip pledoarie. […] Într-un astfel de recurs se retrăieşte opera tocmai pentru că, în acel

moment, forma luată din sistemul de solicitări emotive (care este opera) îl stârneşte şi ajunge să coincidă cu forma emoţiei noastre, şi dintr-o singură dată e confirmată, pe de o parte, emoţia împărtăşită într-o zi, ca urmare a unei puteri de convingere a discursului estetic, iar pe de alta, emoţia noastră prezentă capătă o ordine, o definire, o calitate, o valoare prin însuşi faptul că o aşezăm în ordinea unei formule propuse nouă de către artist." (Eco 2008, 192). Un astfel de transfer şi o astfel de confirmare de emoţii, imagini şi… vieţi sau moduri de viaţă (*ars vivendi*) au fost deosebit de active în spaţiul mentalului roman colectiv, cu atât mai mult cu cât romanii au cultivat obsesiv raportul tutorial (tutela unui maestru), făcând din istorie însăşi o călăuză, *historia magistra vitae.* Furnizând coduri de cunoaştere, autoidentificare şi recunoaştere în tipare garante, generice (forme stilistice ca forme simbolice, atitudini psihologice sau morale etc.), literatura latină a furnizat romanilor permanent o colecţie de exemple şi de modele umane capabile să susţină idealul simbolic al unei adevărate culturi a reuşitei şi gloriei, a invincibilităţii, dăinuirii şi faimei (personaje reale precum Cato Maior, sau simbolice ca Eneas au jalonat permanent orizontul mental al lumii romane).

În acest sens, mitul dublei fondări a identităţii romane (o primă fondare, atribuită troianului refugiat în Latium, Eneas, o a doua, atribuită lui Romulus ca întemeietor al Romei, *Pater Romanus*) este relevant pentru incertitudinea, ezitarea, clivajul din subordinea culturală romană, în jurul ideii de origine, fundament; fantasmă a întemeierii care va bântui discursul latin (literar, social, politic) printr-o obsesie tematică a începutului, a originii, a iniţierii reflectată în expresii precum, *primus* (*inventor*), *princeps* (cu conotaţie politică), *pater* (metaforă socială a întâietăţii, autorităţii şi a protecţiei). Schemă omniprezentă a gândirii şi a reprezentării în cultura antică, tema fondării, atât de recurentă în spaţiul latin, constituie un subiect de reflecţie: „De multă vreme critica a subliniat frecvenţa reluării la latini a temei politice şi poetice greceşti a *protos ktistes*. În funcţie de epocă, gen literar sau intenţie, această formulare se exprimă sub forme poetice extrem de variate: simplă transpunere cu expresia *primus* (*inventor*), joc etimologic al conotaţiei politice cu folosirea deturnată de *princeps*, metaforă socială cu sensul de *pater*, trecând peste numeroasele imagini poetice împrumutate tuturor domeniilor activităţii umane, ca cele din care Lucreţiu ne dă un strălucit exemplu [...]" (Demeretz 1995, 117 - t.n.) Însă, dincolo de tematica recurentă a fondării, însăşi legenda naşterii stirpei romane se situează în continuitate şi în ruptură totodată faţă de cultura cu mult evoluată grecească, un magistru la care cultura latină se raportează şi de care se delimitează mereu: „Povestirea care înscrie naşterea Romei deopotrivă într-o continuitate elenă şi ca negaţie a sa, nu este doar naraţia unui eveniment trecut, oricât de grandios ar fi: el este de asemenea etiologia imaginii pe care Roma şi-o făcuse despre ea înseşi la sfârşitul secolului I a. Ch. Explicaţia genetică, care descrie fondarea Romei ca întâlnire şi sinteză între două entităţi distincte şi complementare, Orientul şi Occidentul, are efecte pe plan structural: Roma rămâne ceea ce fondarea sa a instaurat, un spaţiu al dualităţii. Orientul nu este abolit în actul colonial al

fondării Romei; el continuă să facă parte integrantă din definiţia culturală a oraşului a cărui reuşită este pe bună dreptate fructul acestei sinteze iniţiale. Astfel reprezentată, identitatea Romei apare ca rezultat al unei combinaţii miraculoase în care celălalt (străinii troieni şi greci) se opun la început indigenului (etrusc sau latin), ca apoi să se amestece mai bine cu acesta." (*ibidem*, 118). Document simbolic esenţial al autoimaginii identitare romane clivate, mitul dublei fondări înregistrează (şi justifică) seismele profunde ale acestei culturi, ca şi gestica sa mereu derutată între a urma exemplaritatea magistrului (grec) şi a fi ea însăşi mai puternică decât magistrul; o vădită tendinţă competitivă a stimulat continuu elanul de autoconstrucţie al acestei culturi. *Ianus bifrons*, cu o faţă întoarsă spre modelul grecesc şi cu una spre locul autoîntemeierii simbolice (loc gol, pe care cultura aceasta târzie se străduieşte să-l umple, să compenseze întârzierea şi chiar să-şi depăşească maestrul), literatura latină devine spaţiul confruntării unor tendinţe contrare, al unor tensiuni interne constante între nevoia de etalare a unei dimensiuni reprezentative, simbolice (crearea de forme estetice cu un important capital simbolic) şi reprimarea oricăror impulsuri creative epuizante, neproductive în sensul neparticipării la capitalul acesta. Conflictul expus de Lucreţiu în poemul său destinat luminării şi întăririi minţii romane, *De rerum natura*, între erosul productiv, fecund, cosmogonic şi cel minor, neproductiv, efemer este reprezentativ pentru dinamica aceasta culturală a *etalării* unei imagini simbolice şi a *reprimării* nebuloasei psihice care ar putea împiedica etalarea.

Dinamică profund organică, dacă, potrivit lui Lotman cultura este un sistem complex autoproiectat şi autoreglat după modelul unei conştiinţe: „Orice cultură reprezintă un ansamblu complex şi contradictoriu. De regulă imaginea de sine ce caracterizează o anumită cultură evidenţiază în ea anumite dominante, pe baza cărora se construieşte sistemul unificat care trebuie să servească de cod pentru autocunoaşterea şi autodescifrarea textelor unei atare culturi. Pentru a se achita de această funcţie, cultura trebuie să fie organizată ca o structură în echilibru sincronic. Faptul că, de obicei, istoria culturii studiază atât textele unei culturi cât şi automodelul ei, punându-le pe aceeaşi linie, ca fenomene de acelaşi nivel, nu poate decât să nască confuzie. O eroare nu mai puţin gravă ar fi să se considere, de exemplu, că automodelul unei culturi ar reprezenta ceva efemer, ireal, o ficţiune, şi în acest sens, el să fie contrapus textelor care fac parte din acea cultură. Automodelul este un puternic mijloc de pre-reglare al culturii, care-i conferă unitate sistematică şi-i determină în multe privinţe calităţile ei de depozitar de informaţii. E vorba totuşi de o realitate de nivel diferit, faţă de aceea a textelor." (Lotman, apud Segre, 1986, 191) Identificarea dominantelor literaturii latine, la o privire panoramică, de ansamblu, este o procedură de investigare a principalelor selecţii generice operate în câmpul acestei literaturi şi a raţiunilor care au stat la baza acestora, altfel spus, o interogare asupra opţiunilor pentru un gen literar sau altul în angrenajul unei epoci distincte şi la confluenţa unor factori ideologici, socio-mentalitari, culturali; ce funcţie simbolică a fost atribuită fiecărei decizii generice constituie, de asemenea, o raţiune de interogare,

respectiv cu ce efect retoric, persuasiv au fost investite aceste decizii. Forme de capital simbolic (cu atât mai mult cu cât literatura, ca, de altfel, şi genurile din interiorul acesteia, nu cunoştea o specializare funcţională strict estetică, ci o lărgire de spectru şi funcţii care o făcea aptă să înglobeze şi oratoria, istoriografia etc.), toate aceste genuri şi specii selectate în câmpul literaturii latine printr-o anumită dinamică reflectă moduri ale gestionării imaginii de sine romane (o gestiune imagologică, aşadar). Reflecţiile lui Eugen Cizek asupra caracterului federal al istoriografiei latine se aplică, la un anumit nivel, întregii literaturi: „Căci, în timpul antichităţii, nici gândirea istorică şi nici practica artistică a istoricilor nu aveau un centru unic. Referindu-se la reflecţiile teoretice privitoare la istorie, Santo Mazzarino constata că pentru antici, îndeosebi pentru istoricii greci, care făceau parte din aşa numita şcoală isocratică, istoriografia alcătuia o *amethodos hyle*, deci o pădure sălbatică, fără un plan determinat şi metodă precisă. […] Numai ţinând seama de un asemenea statut al istoriografiei, ceea ce am definit ca istorie-cunoaştere poate dobândi o *metodă* specifică, o *pădure* care îşi descoperă un plan structurat. La Roma, chiar în măsură mai mare decât în Grecia, istoriografia nu dispunea de un centru unic, ci beneficia de o structură complexă, în care se integrau totuşi relativ sistematic diversele specii. În realitate, între diferitele specii istorice se ţeseau relaţii complexe care, concomitent, le asigurau şi le limitau autonomia. Încât istoriografia romană se prezintă ca o federaţie de specii literare, de genera." (Cizek 1998, 14) Deşi bine reglementate prin coduri precise, structurate într-o tradiţie şi cu o istorie cunoscute, anumite genuri literare (precum epopeea, elegia, oda etc.) sunt subordonate unor aşteptări, nu strict estetice, ci eterogene, unui plan retoric şi simbolic deosebit de complex; o *pădure* de intenţii, reacţii şi aşteptări prin care doar un aparat metodic interogativ poate găsi orientarea şi dominantele.

Sistem stratificat, complicat şi de ezitarea continuă între modelul extern şi proiectul intern, ceea ce a orientat alegerea romană de modele şi coduri în câmp literar a fost nevoia atingerii unei forme culturale, simbolice, pe măsura gloriei militare şi faimei de cuceritoare a Romei; întărirea imaginii de sine romane a constituit astfel programul retoric subsidiar care a alimentat discursul literar în general (cu multiplele variante generice), program formulat nu de puţine ori explicit,ca în cazul lui Lucreţiu (preocupat de iluminarea minţii romane şi de consolidarea imaginii identitare pe temeiul acesta), dar şi al lui Vergiliu, preocupat să ofere un fundament simbolic lumii romane prin epopeea sa, *Eneida*. În numele acestei nevoi de certificare şi de etalare simbolică au decurs majoritatea discursurilor „principale" în spaţiul literaturii latine (în detrimentul celor „secundare"), raportul principal-secundar fiind stabilit prin puterea unor discursuri de a crea reguli şi norme, de a se autoprezenta ca fundamentale (distribuţie de roluri abordată de Maria Corti în dezbaterea cu privire la „funcţia minorilor şi a majorilor", 2000, 164). Genul fiind o instituţie încărcată cu conţinuturi ideologice şi strâns corelată cu alte astfel de instituţii ale sistemului literar, el este în acelaşi timp un simptom al crizelor şi căutărilor din spaţiul unei culturi: „Genul literar este însă şi *simptom* al unei culturi şi al *status*-ului social care îl produce, îl acceptă şi îl

difuzează, de unde importanţa introducerii în reflecţia asupra genurilor a noţiunii de competenţă a destinatarilor, până acum întrucâtva subapreciată în istoriile literare." (Corti 2000, 149). Gen predilect în aria literaturii latine, cerut, promovat, consumat de o insaţiabilă foame simbolică, genul istoriografic şi eposul (mereu încercat, exersat) reflectă nevoia de ajustare a imaginii culturale pe calapodul gloriei militare romane; unificarea proiectului în istoria-epopee a lui Titus Livius reprezintă excelenţa gestului de etalare a acestei imagini (autoimagini). După cum, teama de vlăguirea senzorială şi epuizarea în formula lirismului, mereu reprimată în numele solemnităţii istoriografiei şi eposului, va face să survină în fenomenul elegiac tot acest fond de sensibilitate reprimată cu forţa de întoarcere a refulatului.

Gesturi simbolice de etalare a imaginii identitare romane

O radiografie a fenomenului de etalare simbolică a imaginii identitare romane focalizează în principal discursul istoriografic şi eposul, rememorarea obsesivă a fundamentului, originii, a legii străvechi (obiceiul strămoşilor/ *mos maiorum*) şi râvna unei proiecţii mitic-simbolice a aceluiaşi fundament în mult dorita formulă literară a epopeii. Orientate, unul spre arhivarea de evenimente veridice (spre consemnarea lor riguros analitică), celălalt spre fabulaţia mitică şi eroică, cele două tipare generice selectate încă de la începuturile literaturii latine şi hibridate sunt relevante pentru modelul de comunicare vehiculat pe traseul dintre literatură şi societate, respectiv pentru tipul de mesaj selectat: întrucât „alegerea unui gen de către un scriitor constituie deja alegerea unui anumit model de interpretare a realităţii, atât în plan tematic, cât şi formal; fiece gen îşi are restricţiile sale în surprinderea realului şi a verosimilului, are funcţie selectivă şi provocatoare; codurile sale nu sunt niciodată neutre, ci sunt, ca să zicem aşa, nişte invenţii umane de lungă durată care orientează mesajul ca atare într-o anumită direcţie." (*ibidem*, 149) Astfel, început în formula aceasta indecisă, hibridă a amestecului de fapte istorice cu rezonanţe simbolice (eroice, mitice, legendare) discursul dublu, istoriografic şi epopeic, va atinge apogeul în aceeaşi formulă a istoriei-epopee a lui Titus Livius, după ce fiecare gen în parte va fi avut realizări proprii bine reglementate; aspect relevant, aşadar, pentru modelul de interpretare a realităţii propus prin discursul acesta.

Livius Andronicus, Naevius, Ennius, părinţi eruditi ai literaturii latine (chiar în sensul paternităţii civilizatoare, fondatoare, eroice a lui *Pater*) au fost primii importatori de modele greceşti pe care s-au străduit să le adapteze realităţii romane infuzând materie proprie unor coduri culturale străine, amestecând istoria cu legenda din nevoia eroicizării şi a magnificării originii (compusul unei *mitistorii* demne de glorie). După încercarea lui Livius Andronicus de aclimatizare a epopeii greceşti prin traducerea *Odiseei* în vers saturnin pentru uzul elevilor, Gnaeus Naevius a fost cel dintâi producător de epopee eroico-legendară latină (dacă se are în vedere faptul că intrarea în acest spaţiu literar este atât de meticulos calculată şi de voită ca un proces efectiv de producţie). Epopeii acestuia, *Bellum Punicum* (*Războiul Punic*), de

aproximativ 4000-5000 de versuri saturnine, i se adaugă un proiect şi mai amplu realizat de Ennius, şi anume epopeea istorică *Annales*, de 30 000 de versuri; discurs ambiguu în care elementul de cronică romană precisă şi cel legendar se împletesc continuu, proiectul acesta al începuturilor literaturii latine denunţă nevoia de temei simbolic integrator într-un proces declanşat printr-un act de voinţă (voinţa de proiect cultural) şi programat în această direcţie cu tenacitate. Discurs al proiecţiei ideale de sine (idealul identităţii colective romane), istoria-epopee a începuturilor, eterogenă, impură, mediată de filtrul grecesc, întâlneşte în aceeaşi secvenţă paradigmatică discursul purist, de cenzură al celui supranumit Censorul. Personalitate autoritară, severă, de mare rigoare morală, Marcus Porcius Cato intervine în această poveste hibridă a începuturilor ca o instanţă supra-ordonatoare paternă menită să fixeze esenţa romană purificând-o de elementul străin, în speţă grecesc; dacă erudiţii creatori de istorie legendară încep construcţia culturală romană prin proiectarea într-o oglindă narcisiacă simbolică (Idealul de Eu), personalitatea aceasta categorică, normativă corespunde intervenţiei legiuitoare, coercitive şi castratoare a Supraeului. Subîntinsă, pe de o parte de înrădăcinarea simbolică în cultura grecească, pe de altă parte de exerciţiul diferenţierii şi al delimitării de aceasta, povestea identităţii culturale romane începe, ca orice poveste identitară, printr-o extensie mitică şi o reducţie categorică la un nucleu propriu. Monografia istorică a lui Cato, *Origines* (*Originile*), centrată pe studierea tradiţiilor şi instituţiilor Romei republicane, pe exemplaritatea lui *mos maiorum* („obiceiul strămoşilor"), este un gest de fixare a identităţii romane în propriul său nucleu de sens, în propriul discurs.

Începuturilor ezitante, nebuloase, tensionate ale construcţiei culturale de sine în spaţiul latin (oscilante între nevoia racordării la un pre-discurs cultural precum cel grecesc şi imperativul catonian al delimitării) li se adaugă în perioada crizei republicane noi stratageme discursive de întărire a identităţii romane şi de etalare simbolică. Cu atât mai mult, cu cât proaspăt iniţiata poveste identitară riscă să se tulbure profund şi să-şi piardă conturul. În contextul crizei generalizate, instituţionale, politice, mentalitare nevoia de suport simbolic pare mai intensă ca oricând, astfel că discursul istoriografic cunoaşte o prodigioasă ascensiune bazată pe valenţele sale reparatorii: că istoriografia devine un discurs de reparaţie morală şi de recuperare identitară o demonstrează substratul imagologic al acestui discurs; colecţia de *Imagini/ Figuri* a lui Varro (*Imagines*) ori de bărbaţi iluştri a lui Cornelius Nepos (*De viris illustribus*) rememorează în faţa dezorientării romane personalităţi exemplare ca tot atâtea posibile idealuri de eu. Faptul că monografia emerge în prim-planul istoriografiei latine denunţă aceeaşi nevoie de selectare a modelului uman din referenţialul istoric ca un formator de conştiinţe; de asemenea, avansarea treptată a unui regim individual de putere conduce la o înţelegere antropocentrică a faptului istoric produs în jurul unor personalităţi de excepţie. Adâncirea rupturii dintre un real tot mai dificil de gestionat şi mai tulbure şi un registru simbolic aflat în criză, inoperant (criza codificărilor sociale şi mentalitare) determină, în fond, recursul la o

paradigmă imaginară complexă, la un rezervor de imagini umane capabile să remedieze ruptura, să refacă circuitele întrerupte la nivel colectiv, să reinvestească un corp identitar în derivă. Cicero însuşi propune un model istoriografic centrat pe performarea de *exempla* romane şi pe misiunea didactică a istoriei de a călăuzi individul în viaţă, *historia magistra vitae*. Redimensionarea prometeică a imaginii de sine romane proiectată de Lucreţiu prin ampla prelegere de filozofie poetică din *Poemul naturii* întâlneşte proiectul ciceronian al instructajului oferit individului de către o istorie plină de măreţie şi glorie; didacticism generalizat care marchează epoca aceasta traversată de crize cu speranţa redresării şi a fortificării. Orator de excepţie şi filosof cu o mare forţă sintetică, Cicero a livrat romanilor numeroase reflecţii cu privire la funcţia discursului istoric în viaţa colectivă şi individuală: „însă a nu şti ce s-a petrecut înainte de naştere este a rămâne întotdeauna copil. Căci ce înseamnă viaţa unui om, dacă a cea amintire a faptelor nu o leagă de vremea înaintaşilor? Însă rechemarea în memorie a istoriei şi desfăşurarea pildelor strălucite aduce discursului greutate şi lealitate împreună cu cea mai înaltă desfătare", *nescire autem quid antequam natus sit acciderit, id est semper esse puerum. Quid enim est aetas hominis, nisi ea memoria rerum veterum cum superiorum aetate contextitur? Commemoratio autem antiquitatis exemplorumque probatio summa cum delectatione et auctoritatem orationis affert et fidem* (Cicero, *Orator*, 34, 120; trad. E. Cizek, 1998: 61); „istoria este martorul timpurilor, lumina adevărului, viaţa memoriei, călăuza vieţii, mesagerul celor vechi", *historia vero testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, mentia vetustatis* (Cicero, *De oratore*, 2, 9, 36; trad. E. Cizek *ibidem*, 62). Recursul la memoria colectivă arhivată de discursul istoric este la fel de necesar în conturarea identităţii ca şi recursul la oglinda alterităţii în construcţia imaginii de sine, a eului: căci eul nu se poate constitui decât prin proiecţia în oglinda întruchipată de celălalt (micul celălalt, marele Celălalt evocaţi de psihanaliză); după cum, de acelaşi raport cu alteritatea ţine şi avântul discursului oratoric într-o epocă de mari turbulenţe şi tensiuni, respectiv programul ciceronian de a oferi romanilor o lecţie integrală de filozofie (inclusiv de filozofie politică), o viziune cuprinzătoare prin care omul roman debusolat să se poziţioneze în viaţă.

Un exerciţiu concret de imagine propun în acest context Cornelius Nepos şi Varro, prin selecţia unor personalităţi remarcabile prezentate ca exemple romanilor; restrângerea viziunii istorice asupra tiparului monografic, precum la Sallustius, sau asupra unor serii de biografii exemplare este, de asemenea, simptomatică pentru starea generalizată de criză care cuprinsese societatea romană (dezarticularea ţesutului cultural colectiv determină reducţia aceasta la individ ca principal agent al istoriei). Ambele colecţii de medalioane biografice (atât *De viris illustribus* a lui Cornelius Nepos, cât şi *Imagines* a lui Varro) sunt mărcile unui intens travaliu al reconsolidării identităţii romane prin recursul la modele (cele cinci cărţi de *Exempla* publicate de Cornelius Nepos însă pierdute sunt, de asemenea, relevante pentru efortul de a oferi un ideal de eu normativ romanilor). Eterogenitatea acestor colecţii

cumulând personalităţi greceşti şi romane (împrumutându-le chiar trăsăturile, hibridându-le) semnalează, din nou, recursul la alteritatea îndepărtată, dar exemplară, grecească, necesar introiectării şi sedimentării unei imagini deficitare de sine. Epocă a fracturii prin excelenţă (a unui vid ideologic în trecerea de la republică la imperiu), perioada aceasta de instabilitate profundă îşi oglindeşte, de altfel,clivajul chiar în deplasarea discursului istoriografic când la polul rezervorului colectiv de imagini, când la polul restrictiv al egoului reprezentat de aparatul memorialistic (propagandistic, de autojustificare) al lui Iulius Caesar; căci memoriile lui Caesar sunt un discurs de autoapărare (*pro domo*) camuflat sub sobrietatea şi obiectivitatea istoriografică. Oscilând la extreme, etalarea imaginii identitare romane glisează între polul imaginii conservatoare, a identificării cu un acelaşi istoric (polul *idem*-ităţii), şi promovarea *ipse*-ităţii, a noii identităţi în schimbare, adaptată noilor scenarii ideologice.

Tocmai această derutantă alunecare determină apelul lucreţian la claritatea minţii romane, de al cărei instructaj realmente iluminist se ocupă în poemul ştiinţifico-didactic dedicat explicitării naturii lucrurilor şi edificării raţionaliste a identităţii romane (*De rerum natura*). Adevărată epopee a cuceririi legităţii naturii prin exerciţiul raţiunii şi al puterii ei instrumentale, *De rerum natura* este una dintre cele mai reprezentative lucrări pentru continuitatea programată a căutării romane: continuitate a programului primilor scriitori eruditi (Andronicus, Ennius, Naevius) de a livra romanilor epopee, continuitate a gesticii etalării unei imagini de sine simbolice, consecvenţa autoafirmării identitare. Un scenariu metapoetic complex fixează la începutul acestui poem-epopee circuitul mesajului între un emitent autorizat, puternic legitimat, Epicur însuşi (a cărui voce o expune Lucreţiu) şi un destinatar mai degrabă formal, prietenul poetului, Memmius, în spatele căruia întreaga romanitate este vizată prin mesajul acesta. Invocaţia către Venus desfăşoară măştile enunţării, strategie de mediere folosită de Lucreţiu tocmai pentru inocularea unui mesaj latent sub discursul de suprafaţă (metafora ungerii cu miere a cupei cu medicamente este relevantă pentru dublul discurs): „Tu, a Romanilor mamă, la oameni şi zei desfătare,/ Rodnică Venus, sub bolta pe care alunecă stele,/ […] Rogu-te dar să m-ajuţi în poemul ce-ncerc a-l compune/ Desfăşurând a naturii întreagă măreaţă-ntocmire/ Pentru al nostru scump Memmiu, căci dânsul, zeiţă, voit-ai/ Să strălucească mereu prin podoaba virtuţilor sale./ Mai mult de-aceea, divino, dă scrierii veşnicul farmec.” (Lucreţiu, I: 1-2, 24-28); „Căci mai întâi eu învăţ despre lucruri măreţe şi caut/ Din superstiţia strâmtă să mântui pe toţi muritorii,/ Apoi în limpede vers povestesc despre lucruri în beznă,/ Înfăşurându-le-n vălul de vrajă al dulcilor Muze./ Ceea ce este vădit că îşi are şi rostu-i temeinic;/ Doctorii când năzuiesc să deie copiilor fragezi/ Nesuferitul absint, ung cu mierea cea dulce-aurie/ Marginea cupei şi astfel se-nşeală momitele buze,/ Fără de grijă sorbind pân’ la fund băutura amară./ Dar păcăliţi nu de fapt înşelaţi, prin aceasta copiii/ Încă mai iute-ntremaţi dobândi-vor avuta putere./ Astfel acum fac şi eu: cum la mulţi li se pare prea tristă/ Învăţătura-mi, fiindcă ei n-au mânuit-o vreodată,/ Cum, auzind-o mulţimea se

trage-ndărăt îngrozită,/ Vreau s-o desfăşur naintea-ţi în dulcele farmec poetic/ Şi oarecum s-o învălui cu-a muzelor miere plăcută." (*ibidem* I, 925-940) Dacă discursul manifest desfăşoară măreaţa întocmire a naturii filată prin doctrina epicureică, discursul latent vizează întărirea identităţii romane prin eliberarea de superstiţii şi apelul la raţiune; emanciparea omului roman şi erijarea unui model al subiectului dominant (autocentrat şi autoedificat în manieră iluministă) este adevăratul mesaj al epopeii ştiinţifice puternic ancorată pragmatic în strategii de camuflare, persuadare şi mediere. Codificarea aridului mesaj raţionalist în cheia unui „text de plăcere" are chiar funcţia „întăririi eului prin fantasmă", în termeni barthesieni: „Plăcerea textului se poate defini printr-o practică (fără nici un risc de represiune); loc şi timp de lectură: casă, provincie, prânzul aproape, lampă, familia acolo unde trebuie, adică la depărtare şi nu departe (Proust în cabinetul cu miresme de stânjenei) etc. Extraordinară întărire a eului (prin fantasmă); inconştient vătuit."(Barthes 1994, 80). Epopee a re-fondării identităţii romane într-o epocă de mari tensiuni şi de pierderi mentalitare, imaginare, simbolice, *De rerum natura* este un discurs recapitulativ în măsura în care rememorează chiar de la început mitul dublei fondări, aceea a lui Eneas (prin invocarea lui Venus) şi cea a lui Romulus, descendent al zeului Marte.

Uniunea lui Venus şi Marte, în cadrul imnului adresat zeiţei iubirii cu care debutează poemul, este o schemă sintetică prin care sunt cuplate în formula (atât de preţioasă romanilor) a mariajului cele două mituri identitare. Cuplul mitologic Venus-Marte rememorează astfel (printr-o selecţie narativă operată în interiorul a două mituri cărora li s-au extirpat agenţii mai puţin semnificativi, umani: Anchise, respectiv Rhea Silvia) dubla fondare succesivă a Romei, cea dintâi, venusiană, civilizatoare, pacificatoare, fecundă, cea de-a doua, marţiană, războinică; pe acest fond, doctrina epicureică înfăţişată aici intervine ca o a treia fondare, raţionalistă, a dominării instrumentale a naturii şi a fantasmării puterii operative a eului. Despre această dublă fondare ca mesaj latent al textului lucreţian vorbeşte şi Alain Deremetz, la capătul unui studiu dedicat ambiguităţii generice a acestuia (amestecul de poem, epopee ştiinţifică, elegie erotică patronată de Venus): „Acest poem este, pentru autorul său, poemul unei fondări; fondarea romanităţii şi a poeziei care o defineşte, care se gândeşte în continuitatea unei temporalităţi şi a unei culturi, ca produs şi depăşire a anteriorităţii greceşti. Descriindu-se ca poezie a dublei fondări, poezia lui Lucreţiu recuperează astfel la nivelul genului modelul ideologic prin care Roma şi-a construit istoria şi şi-a legitimat destinul suveran. Ea se dă ca imagine a acestei istorii care cere, în logica împlinirii sale, stabilirea păcii, a acestei păci pe care Roma va trebui să şi-o asigure, odată ce va face să înceteze conflictele sale interne. Poeziei greceşti despre frumoasele minciuni ficţionale, poezia romană trebuie să facă să-i succeadă adevărul şi pacea, în virtutea unei legi universale a progresului. Se va conchide că Lucreţiu, în epopeea sa a epicureismului, defineşte regulile unei cooperări culturale şi poetice pe care Roma, pentru a-şi păstra identitatea, trebuie să o stabilească cu anterioritatea grecească; că el speră, de asemenea, să aducă în Cetatea

sa mijloacele de a sigura o pace eternă, conformă idealului epicurean al ataraxiei, şi că priveşte asta ca instrument politic şi poetic al progresului pe care Roma trebuie să-l realizeze prin alianţa lui Venus şi a lui Marte, în aceeaşi termeni care au prezidat fondarea sa." (Deremetz 1995, 286) Proiect magnific al gloriei raţionaliste romane, subminat însă de vacuitate şi temeri: teama de fantasma erotismului tulburător, hoinar, *Venus volgivaga* („Venus pe stradă hoinară"), opus celui fecund de la începutul poemului, respectiv fondul de vacuitate şi de iluzii expus în cadrul teoriei simulacrelor (cărţile a treia şi a patra fac, aşadar, loc fantasmei inconsistenţei senzoriale a subiectului). Pe firul explicitărilor menite să întărească încrederea în forţele proprii şi în exerciţiul raţiunii umane se ajunge, paradoxal, în *Cartea a treia*, la fondul de iluzie întreţesut de simulacre, la detronarea a înseşi raţiunii umane prin descompunerea ei atomistă: „Spiritul, spun mai întâi, ce-l numim şi gândire adesea,/ El unde-s sălăşluite şi sfatul şi cârma vieţii,/ Nu e în om mai puţin decât mâna, piciorul ori ochii/ Parte, cum astea sunt părţi ale însufleţitei fiinţe" (III, 94-97); „Iată-i cunoaşte acum că sufletul stă-n mădulare,/ Astfel că nu armonia dă naştere-n trup la simţire." (III, 118-119);„Spun că şi spirit şi suflet sunt înlănţuite-ntre ele/ Şi că nu fac la un loc decât una şi-aceeaşi natură/ *[...]* Însă aceeaşi pricină ne-arată că spirit şi suflet/ Au o trupească fiinţă […]." (III, 137-138; 163-164). În această teorie lucreţiană a simulacrelor şi a iluziilor se încadrează şi erotismul întruchipat de ipostaza malefică a lui *Venus volgivaga* (prin mulţime hoinara), pe care romanii sunt instruiţi s-o evite ca să nu cadă în deriva trăirii şi a iraţionalului emoţiilor. Erupţie fantasmatică de temut, această ipostază venusiană este reprezentativă pentru tulburarea romană în faţa obscurităţii psihismului revelate în erotism, respectiv pentru gestica evitării acestor tenebre surprinsă de Pascal Quignard (2006) în privirea piezişă în faţa goliciunii erotice din unele fresce romane. Mai degrabă mitul fondării şi gloriei, rulat la nesfârşit, decât aplecarea asupra rătăcirilor sufletului convine minţii romane, mit a cărei prelucrare de excepţie o realizează Vergiliu în *Eneida*, după nenumărate încercări de traduceri şi adaptări ale primilor autori latini. Apogeu al aspiraţiilor romane spre o expresie simbolică de absolută măreţie, această singură mare epopee latină încarnează într-o manieră desăvârşită obsesia pentru mitul fondării şi eroism, topind într-o materie poetică originală modelele greceşti atât de râvnite (*Iliada* şi *Odiseea*), racordând cele două civilizaţii prin figura lui Eneas şi asigurându-şi, prin racordul acesta, un temei de cel mai înalt ordin simbolic. Construcţia unei istorii-epopee, precum *Ab Urbe condita* a lui Titus Livius, este gestul complementar celui vergilian, şi anume un gest de argumentare referenţială, istorică, de continuitate cu sine a simbolismului eroic etalat în Eneida ca fundament.

Reprimare şi… întoarcerea reprimatului

Dacă eforturile construcţiei culturale romane, gestionate printr-o riguroasă selecţie de cod literar, sunt orientate preponderent în direcţia etalării imaginii de sine simbolice prin recursul îndeosebi la memorie, ceea ce scapă autoprogramării

simbolice sau ceea ce este efectiv reprimat în numele acestei construcţii este tocmai registrul minor al trăirii conservate în erotismul elegiac. Atât de surprinzător în câmpul unei culturi marcate de sobrietate şi ordine creatoare aproape de tip militar (rigoarea asumării de programe generice şi consecvenţa operării în interiorul acestora), fenomenul elegiei erotice face să survină dezordinea emoţiei reprimate brutal în numele identităţii simbolice. Tânguire perpetuă în jurul inefabilului trăirii, în jurul nebuloasei de neînţeles a erotismului, în fond, elegia erotică pune în scenă căderea romană din proiectul simbolic: fractura prozodică (pierderea unui picior metric din hexametrul dactilic specific eroismului eposului) ilustrează formal alunecarea în sub-discursul cultural al eroicizării şi al fondării, după cum imaginea unor bărbaţi dezarmaţi în faţa tulburătorului erotism (lucreţiana *Venus volgivaga*/ hoinară) este reprezentativă pentru fractura axiologică a lumii romane (frângerea axului său falocentric, în jurul căruia proiecţia identitară se structurase cu disciplină militară şi glorie). Legată genealogic de deplorarea funebră (*elégheia* grecească) şi creând prin structura sa metrică efectul plânsetului deznădăjduit, violent (alternanţa dintre un hexametru dactilic şi un pentametru ca alternanţă de înălţări şi căderi, de prăbuşiri şi triumfuri), elegia devine la romani o specie esenţialmente erotică: „La Roma elegia nu traduce neapărat melancolia, suscitată de tribulaţii erotice, ci se impune mai cu seamă ca un poem esenţialmente erotic, concomitent sentimental şi senzual, redactat în distih elegiac. Desigur elegia n-a dispus niciodată la Roma de frontiere ferme şi închise, manifestându-se în special ca o atitudine spirituală şi utilizând teme şi o metrică întrebuinţate şi în alte specii literare. Totuşi ea şi-a dobândit o autonomie clar conştientizată de Ovidiu şi de alţi scriitori romani." (Cizek 1994, 321). Însă erotismul acesta, dincolo de scenaristica amoroasă în care se regăsesc şi se pierd amanţii continuu, dincolo de planul său manifest aşadar, traduce o dinamică latentă de profunzime a raportului acestei culturi cu propriul său corp senzorial reprimat: drumul de la războiul eroic la războiul erotic, reflectat în fractura prozodică a hexametrului ca măsură a eroismului, faimei şi gloriei, este drumul invers parcurs de la simbolul etalat la sentimentul reprimat, de la tensiunea transcendentă a proiecţiei triumfaliste de sine la pulsiunea imanentă psihismului. Clivaj totodată al eului, fractura elegiacă este actul de naştere al subiectivităţii prin desprinderea de corpul comunitar al cetăţii etalat în discursul eposului; zbatere agonală între sine şi celălalt, vertij de exaltări şi căderi, erotismul elegiac înregistrează afirmarea plină de tergiversări şi crispări a discursului eului (liric) în marginea vocilor colective, ieşirea de sub garanţia acestora.

De aceea, urmărit în articulaţiile sale majore, parcursul elegiei erotice latine oglindeşte ezitările instituirii discursive a eului, drama descoperirii structurii sale clivate şi strategiile surmontării clivajului: astfel, dacă, infuzat de erotism elegiac, discursul lucreţian transmite chiar imaginea reprimării eului emoţional, îndrăgostit, tulburat de *Venus hoinara* în numele eului raţional,emancipat, luminat prin cunoaştere, discursul pre-elegiac al lui Catul construieşte la graniţa dintre emoţie şi convenţie o imagine mai

conturată a eului; reprezentarea agonală de sine (construcţia clivată a eului prin raportare la celălalt) survine însă cu forţă în spaţiul elegiei lui Properţiu, seismograful cel mai fin al dezordinii subiective generatoare de disperări şi angoase, al stării de derută continuă între certitudinea de sine şi incertitudine; realitate dureroasă a abisului psihic, pe care poetica idilică a lui Tibul o camuflează retoric printr-o proiecţie în decor natural, mitic, printr-o securizare bucolică; transferând *agon*-ul erotic la nivelul limbajului, teatralizând şi simulând sentimentul, schimbând ipostaze şi măşti, Ovidiu transgresează viziunea insuportabilă a abisului psihic (deschisă în elegia properţiană) prin reconstrucţia semiotică a erotismului (instituire pur discursivă a eului îndrăgostit şi clivat în însăşi îndrăgostirea aceasta, esenţială pentru trecerea de la *praxis* la *logos*, de la o *ars erotica* la o *scientia sexualis* în cultura occidentală, conform viziunii lui Michel Foucault, 1995). Ceea ce denunţă fenomenul elegiac în ansamblu este temerea romană în faţa asumării emoţionale a eului, regresia din planul construcţiei simbolice în cel al deconstrucţiei psihice a imaginii eroismului deturnate în erotism. Temere pe care Catul o expune involuntar în celebra odă LI dedicată Lesbiei: deşi o traducere după Safo (o invocare, deci, a unui garant literar al tulburătorului erotism), textul conţine un adaos final de patru versuri moralizatoare care indică tocmai conflictul îndrăznelii enunţării emoţionale de sine; dacă emoţia devastatoare intră în scena discursivă sub garanţia lui Safo, autoînvinuirea pe care şi-o aduce Catul de a fi cedat erotismului în contrasens cu proiecte morale mai grave semnalează un conflict mentalitar de profunzime în lumea romană; conflictul dintre proiecţia identitară majoră şi resurecţia sentimentală minoră, teama căderii din programul simbolic (căci, deşi trucată, retorică, autoculpabilizarea finală traduce necesitatea poziţionării faţă de reflexele morale al lumii romane).

Exact această temere adâncită la proporţiile unei angoase survine în elegia properţiană sub forma unor interminabile confruntări cu alteritatea erotică, a unui interminabil *agon*. Însuşi programul elegiac al lui Properţiu insistă pe convertirea războiului eroic în război erotic, clişeu retoric profund rezonant cu nucleul agonal al erotismului celui mai dramatic dintre elegiacii latini: „Oricine fost-a acela ce-Amorul copil îl pictară,/ Nu ţi se pare c-avu mâna mirifică el?/ El, cel dintâi, a văzut că trăiesc fără minte amanţii/ Şi că-n măruntele griji marile bunuri dispar./ Nu i-a mai pus el zadarnic şi aripi uşoare ca vântul/ Şi l-a făcut a zbura zeul cu inimă de-om,/ Căci a ştiut că ne zbatem în unda mereu schimbătoare/ Şi că nu stă-ntr-un loc aura noastră nicicând./ Îl înarmase, pe drept, cu săgeţi cârligate-a sa mână,/ Iar pe umerii săi tolba cretană-i atârn,/ **Căci e-un duşman ce loveşte nainte să-l vezi şi la sigur,/ Şi, după rănile lui, niminea nu s-a-ntremat.**/ Zacu-i în mine săgeţile sale şi-i zace icoana/ Sa de copil, ci-şi pierdu sigur aripile lui,/ Căci niciodată nu zboară, oho, el din pieptu-mi, ci-ntr-una**/ Poartă în sângele meu neîncetat un război.**" (II, 12: vs. 1-16). Iraţional, tulburător, violent, erotismul properţian pune în criză identitatea dezorientând-o între intimitatea (periclitată) cu sine şi intimitatea (promiţătoare) cu celălalt, ex-fundând psihologia într-o peratologie şi o ontologie, într-un adevărat travaliu al administrării de sine după modelul administrativ al cetăţii pe care îl interiorizează şi îl exersează mereu.

Bântuit de exaltări şi angoase, erotismul elegiac la Properţiu este implicit un demers internalizat al fondării, al căutării de sine prin limitaţia corpului fizic şi psihic al celuilalt amoros; concentrat în jurul graniţei corporale a celuilalt, războiul acesta erotic reface în direcţia unei interiorităţi abisale traseul de căutare şi de întemeiere a cetăţii antice, specific eroilor mitici. Un adevărat scenariu al întemeierii de sine prin celălalt (prin încurajarea sau sub ameninţarea acestuia) se desfăşoară în elegia properţiană, implicând o suită de secvenţe de tatonare, de căutare şi interogare a sentimentelor celuilalt, încercând obsesive demarcări sau fuzionări între sine şi alteritatea erotică, recurgând la invocări ale zeilor după schema riturilor de fondare ale eroilor civilizatori, cu diferenţa uriaşă că teritoriul de îmblânzit, de ordonat şi de civilizat este acum chiar îndelung reprimatul tărâm al dorinţei. Obsesia prezenţei corporale a celuilalt şi teama de obscuritatea psihismului revelată cu brutalitate în erotism, proiectarea corpului erotizat ca incintă în jurul căreia se dau bătălii de cucerire intense, asalturi tactice şi capitulări, tânguiri şi exaltări dezvăluie un imaginar al dorinţei construit după şablonul expediţiei militare şi al administrării cetăţii. Structura fundamental alternantă a sensibilităţii erotice (vertijul de prăbuşiri şi triumfuri) face din *dezbaterea elegiacă* properţiană un nucleu agonal similar *dezbaterii tragice* analizate de René Girard (1995) în spaţiul tragediei greceşti: dacă, stârnită de ex-fundarea diferenţei sociale, culturale, familiale, dezbaterea tragică agonală revelează raportul convenţional dintre ordinea culturală instituită prin diferenţă şi dezordinea pre-diferenţială, haosul pur, dezbaterea elegiacă revelează diferenţa internă a subiectivităţii şi eului, naşterea (discursivă) a eului în strânsă dependenţă de celălalt; această viziune profund tenebroasă a eului clivat erotic între sine şi celălalt aduce în prim plan elegia erotică a lui Properţiu, viziune insuportabilă pentru ochiul roman deprins cu gestionarea exteriorului şi reprimarea interiorului, a subiectivităţii tulburătoare. În varianta sa pură (prin dramatism), aceea properţiană, elegia continuă opera deconstructivă a tragediei în măsura în care deconstrucţia elegiacă operează, dincolo de diferenţa socială/ familială suspendată de tragedie, în câmpul diferenţei individuale, intim-personale, şi anume suspendă diferenţa subiectivă a eului fixată prin limitaţia celuilalt. Mască a alternanţei psihice şi ontice dintre sine şi celălalt, imaginarul amoros şi sexualitatea elegiacă constituie supapa revelării acestui plan de profunzime al desprinderii corpului individual de corpul comunitar, civic, respectiv al crizelor de identificare şi de conceptualizare de sine în condiţiile pionieratului pe teritoriul total necunoscut al subiectivităţii. Acest abis al subiectivităţii procesuale (mereu ţesută în dependenţă de celălalt), conflictuale, dramatice îl transgresează poetica elegiacă a lui Tibul printr-o convertire idilică: mai mult dorită, visată, proiectată ideal, iubirea lui Tibul pentru Delia este o strategie de camuflare a fondului agonal al erotismului şi subiectivităţii revelat la Properţiu. Convocând elemente ale decorului mitic şi scenarii securizante de tip idilic, imaginarul elegiac tibulian este simptomul insuportabilului acestei viziuni a psihismului şi totodată strategia romană a acoperirii fracturii printr-un blindaj ideal.

Adevărata surmontare a crizei subiectivităţii profund clivate în erotism se produce însă în spaţiul elegiac ovidian: descoperirea limbajului ca un câmp de transfer al insuportabilului *agon* al dorinţei, fabricarea pasiunii din vorbe (model preluat de clasicismul secolului al XVII-lea, potrivit remarcilor lui Roland Barthes asupra pasiunii raciniene consumate exclusiv la nivelul discursului, 1969), simularea, disimularea, teatralizarea continuă sunt parametrii acestui transfer. Urmărit de-a lungul ciclurilor elegiace, acest transfer al *trăirii* în *literă* se produce treptat, ca o transgresare programată a *agon*-ului real al dorinţei până la reconstrucţia sa ca simulacru: astfel, dacă în *Amores* erotismul se consumă într-un real indescifrabil al *corpului* (iubirea tulburătoare pentru Corina conservând urmele îndrăgostirii şi suferinţei reale a autorului, un filtru, aşadar, biografic), cu *Ars amandi* se deschide repertoriul ficţional al *codului* iubirii (marea migraţie a formelor şi manierelor, frenetismul proiecţiilor într-un teatru experimental al plăcerilor şi suferinţelor amoroase constituie semnalul operării transferului în limbaj); transfer produs cu preţul unei pierderi subiective substanţiale pe care melancolia răvăşitoare din *Heroide* o expune printr-un imaginar al abandonului stilizat, sublimat în litera epistolară (un evantai de voci feminine strigându-şi disperarea şi suferinţa abandonării, acest ciclu elegiac depliază dorinţa, din nou, sub un camuflaj mitic, ca o întoarcere a reprimatului carnal într-un înveliş literal). Trimiţând la realităţi abisale ale dinamicii culturale şi ale mentalităţii romane, ciclurile amoroase ovidiene conţin soluţionarea conflictului dintre etalare şi reprimare în câmpul acestei culturi: dacă etalarea simbolicului în proiecţia identitară romană (identificarea prin recursul obsesiv la istorie, memorie, *mos maiorum*/ obiceiul străvechi sau prin adopţia de modele eroice) are ca preţ reprimarea sensibilităţii vlăguitoare şi a emoţiei, întoarcerea reprimatului umoral în spaţiul elegiac se produce cu vuiet; o serie de gesturi de ezitare, de camuflare, de căutare a unor garanţii poetice şi imaginare, o serie de conversii în formule îmblânzitoare (precum formula mitic-idilică la Tibul) încearcă să preîntâmpine desfăşurarea viziunii agonale a erotismului pe care elegiile lui Properţiu o eliberează cu intensităţi şi convulsii insuportabile pentru spiritul, deprins cu confortul administrării de teritorii exterioare, al romanilor; viziune a insecurităţii interioare pe care saltul ovidian în limbaj şi discurs o transgresează cu succes, întorcând spiritul roman, refractar tragicului şi atât de ataşat comicului, la formula familiară a detensionării ludice şi a frivolităţii teatrale. Ceea ce Michel Foucault (1995) a identificat în cultura occidentală ca salt de la *praxis* la *logos* (de la „practicarea plăcerilor" în antichitatea greco-romană la discutarea acestora în modernitatea postcarteziană îndeosebi) poate fi deja reperat în poetica ovidiană ca instituire discursivă a dorinţei şi eului, la capătul unui travaliu pe care erotismul elegiac îl ilustrează desăvârşit. Didactician al iubirii, Ovidiu pune faţă în faţă gesturi simptomatice pentru gestionarea emoţiei în spaţiul culturii latine: pe de o parte, nomadismul dorinţei, libertinajul, hăţişul codurilor şi limbajelor în care se livrează dorinţa la nivel discursiv; de cealaltă parte nevoia controlării didactice, a instructajului, care, dincolo de aspectul retoric şi ludic, denunţă deruta privirii romane în faţa acestui peisaj amăgitor, pulsional, informal, îngrijorarea

şi spaima de vraja emanată de erotism, ceea ce face să survină ca reflex defensiv în imaginarul elegiac ovidian, alături de repertoriul didactic, un repertoriu cinegetic şi militar; strunirea erotismului prin apelul la tactică, laţul, vânătoarea, capcana ca toposuri recurente în acest instructaj sau lecţiile de autoapărare prescrise femeilor transformate în adevăraţi scutieri sunt forme de protecţie a mentalităţii romane în faţa eliberării emoţiei. Eliberarea dorinţei din strânsoarea *agon*-ului prin sublimarea/ transferul la nivelul discursului (nivel la care clasicismul secolului al XVII-lea rescrie antichitatea greco-latină) este o supapă a dezbaterii conflictuale a spiritului roman, profund impregnat de un ideal normativ, cu propriul corp emoţional, psihic, iar ceea ce rămâne în urma acestor sublimări şi eliberări discursive survine ca o revelaţie poetică în *Heroide*: ciclu secţionat realmente de o ruptură între colcăiala pulsională a femininului abandonat şi umbra falică a masculinului (ca un cod simbolic mereu sustras prin fuga unor bărbaţi infideli), acest spaţiu elegiac devine scena dezarticulării lumii decadente romane între trăirea reprimată şi proiecţia înverşunată în jurul acestui cod programat. Radiografie simbolică a unei dinamici culturale schismatice (exaltarea disciplinei şi ordinii în detrimentul sentimentului), ciclul elegiac *Heroide* expune fractura falică a acestei culturi magnetizată de proiectul gloriei, cuceririi, triumfului.

Concluzie

Marcată de un efort constructiv uimitor, dinamica literaturii latine trădează, la o privire atentă, ruptura între gestica etalării unei autoimagini simbolice pe măsura triumfului militar şi fenomenul întoarcerii emoţionalului reprimat în spaţiul elegiei erotice. Autoprogramată în direcţia cultivării genurilor majore, precum istoriografia şi epopeea, această literatură atât de consecventă proiectului recuperării decalajului faţă de cultura greacă (de la care împrumută continuu modele) cedează, într-un moment de criză mentalitară profundă, făcând loc resurecţiei obscurităţii psihismului sub forma erotismului elegiac. Generat de deplasări ale mentalităţii romane de la un concept civic la unul privat (în condiţiile expansiunii imperiale şi ale hibridării acestei lumi tot mai dificil de gestionat), erotismul elegiac este simptomul naşterii discursive a eului ca entitate psihică fisurată în jocul narcisiac de proiecţii dintre sine şi celălalt.

Bibliografie

Barthes, Roland. 1969. *Despre Racine*, traducere de Virgil Tănase. Bucureşti: Ed. pentru Literatură Universală.
Barthes, Roland. 1994. *Plăcerea textului*, traducere de Marian Papahagi. Cluj-Napoca: Editura Echinox.
Cizek, Eugen. 1998. *Mentalităţi şi instituţii politice romane*, traducere de Ilieş Câmpeanu. Bucureşti: Ed. Globus.
Cizek, Eugen. 1998. *Istoria în Roma antică*. Bucureşti: Editura Teora, Universitas.
Cizek, Eugen. 1994. *Istoria literaturii latine*, vol. I, II. Bucureşti: Editura Societatea "Adevărul" S. A.
Corti Maria. 2000. *Pentru o enciclopedia a comunicării literare*, traducere de Ştefania Mincu. Constanţa: Ed. Pontica.
Deremetz, Alain. 1995. *Le miroir des Muses. Poétiques de la réflexivité à Rome*. Presses Universitaire du Septentrion.

Eco, Umberto. 2008. Apocaliptici şi integraţi. Comunicaţii de masă şi teorii ale culturii de masă, traducere de Ştefania Mincu. Iaşi: Editura Polirom.
Foucault, Michel. 1995. *Istoria sexualităţii*, traducere de Beatrice Stanciu şi Alexandru Onete. Timişoara: Editura de Vest.
Girard, René. 1995. *Violenţa şi sacrul*, traducere de Mona Antohi. Bucureşti: Editura Nemira.
Lucreţiu. 1965. *Poemul naturii*, traducere de T. Naum. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
Ovidiu. 2001. *Opere*, traducere de Carolina Tomoianu, Ana Munteanu, Mariana Covalschi, Lilia Ţurcanu. Chişinău: Editura Gunivas.
Properţiu. 1992. *Elegii*, ediţie bilingvă (traducere de Vasile Sav). Bucureşti: Editura Univers.
Quignard, Pascal. 2006. *Sexul şi spaima*, traducere de Nicolae Iliescu. Bucureşti: Editura Humanitas.
Segre, Cesare. 1986. *Istorie-cultură-critică*. Bucureşti: Editura Univers.

Roxana Maria FĂNUȚ
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Propagarea valorilor romane imperiale prin discursul anchisian. Vergilius și imaginea Romei imperiale

Abstract: (The Propagation of the Imperial Roman Values Trough the Anchissian Speech. Virgil and the Image of Imperial Rome) This paper seeks to offer an image of the way in which Virgil relates to the history and the morals of the Imperial Rome. Virgil writes the *Aeneid*, at the request of Augustus, who wants to see the creation of a new literary work which shows the role of the empire in the process of Rome`s and world`s creation. In a short period of time, the epopee becomes the national epic of the Romans. In the sixth book of the *Aeneid*, into the layers of the inferno, the augustan poet interpolates moral and militar aspects that are defining the Roman society. The emperor wanted to brink Rome back to its original state – *aurea saecula* – a period characterized by peace, simplicity and innocence. The Elyseean Fields displays a hero`s panoply, along with the governors and other personalities of Rome`s history, which, throughout their activity, are displaying an example for the society. In the center of this address is Augustus, who offers himself as an example for its citizens. Anchise`s prophecies are not reveling only the future of Aeneas, but the future and role of the eternal city – Rome – into the world`s history. Another purpose of this paper is to discuss the manner in which the Romans are creating their own past and future, in order to array a positive image of their politics and society, an icon meant to abide the eternity.

Keywords: Imperial Rome, Augustus, Vergilius, the Underworld, Past and Future

Rezumat: Lucrarea de față își propune să ofere o imagine a modului în care Vergilius se reportează la istoria și moravurile Romei imperiale. La solicitarea lui Augustus, care își dorea crearea unei opere literare glorificatoare a rolului imperiului în fondarea Romei și a viitorul lumii, Vergilius a compus *Eneida,* care în scurt timp a devenit epopeea națională a romanilor. În cea de-a șasea carte a *Eneidei*, în straturile Infernului, poetul augustan inserează aspectele morale și militare ce țin de societatea romană. Împăratul dorea să aducă Roma la statutul său inițial, de *aurea saecula*, perioadă caracterizată de pace, simplicitate și inocență. Câmpiile Elysee prezintă panoplia eroilor și guvernatorilor Romei, personalități care demonstrează, prin acțiunile lor, cum trebuie să fie un adevărat roman. În centrul acestui discurs se află chiar Augustus, ca exemplu propriu în fața cetățenilor. Profețiile lui Anchise nu relevă doar viitorul lui Eneas, ci și viitorul și rolul eternului oraș în istoria lumii. Un alt aspect pus în discuție de către lucrarea de față este modul în care romanii își creează propriul trecut și viitor, cu scopul de a înfățișa o imagine favorabilă a politicii și societății proprii, imagine care să reziste veacurilor ce urmează.

Cuvinte-cheie: Roma imperială, Augustus, Vergilius, infernul, trecut și viitor

Perioada imperială a reprezentat apogeul cultural și social al dominației romane. După înfrângerea lui Marc Antoniu și a Cleopatrei în bătălia de la Actium, din 2 septembrie 31 î.Hr., Octavian capătă tot mai multă putere administrativă. Moartea celor care și-au dorit crearea unei noi monarhii în Orient a reprezentat, în

ochii romanilor, momentul redobândirii și restabilirii libertății. Asemeni unchiului său, Iulius Cezar, Octavian își dă seama că doar o monarhie stabilă și puternică mai poate salva Roma din anarhia spre care se îndrepta vertiginos și pe care numeroasele războaie civile o ajutau să se instaleze, tot mai adânc, în sânul societății. Greșelile și asasinatul lui Cezar l-au învățat, că în ciuda guvernării autocratice, ideile promulgate de republicani sunt încă foarte puternice și nu vor putea fi înlăturate, ceea ce va da naștere unei noi forme de guvernare și organizare: principatul. Octavian Augustus a păstrat fațada republicii și și-a început noua guvernarea absolutistă, refuzând titulatura de rege sau pe cea de dictator în favoarea celei de princeps, de prim cetățean. Noul conducător roman era acum dux (conducător), rector (conducător), pontifex (pontif) și primus inter pares (primul între egali), acumulare de funcții și titulaturi ce totalizau puterea. Noțiunea de principe este deci una cumulativă, puterea supremă aflându-se în mâna lui Octavian, un nou dictator, dar fără titlu. Noua Romă, condusă, începând cu 27 î.Hr., de un *princeps*, sub titulatura de *Imperator Caesar Divi Filius Augustus*, începe să își schimbe înfățișarea și să se îndrepte spre o perioadă lipsită de politicile aristocratice republicane și de războaiele civile aferente.

În ciuda politicii autocratice purtate de către Octavian, guvernarea sa s-a întors spre societatea romană, societate pe care a încercat să o resusciteze și să o protejeze de barbarism și ignoranță. Credința în secolul de aur saturnian stă mărturie a înclinației spre profeție, căci, conform legendei, se prezisese că Aeneas va fi fondatorul Romei și părintele tuturor romanilor, însă, cu precădere, strămoșul lui Octavian Augustus. În cea de-a șasea carte a epopeii naționale a romanilor, *Eneida*, Vergilius transcende limitele fabulosului și introduce în straturile infernului imaginea ideatică a istoriei și societății romane. Scriitorii augustani, așa cum este cazul lui Vergilius sau al lui Titus Livius, au încercat să contureze o imagine a spiritului roman cât mai apropiată de ceea ce dorea noul imperator să ofere prezentului și viitorului. Reconstrucția romană a stat sub semnul operei inspirate și aservite ideologic, însă această atitudine nu a conferit o imagine falsă a istoriei, ci doar a evidențiat aspectele dorite de Octavian Augustus a fi aduse în fața poporului pe care îl conducea – cu scopul vădit de a le reaminti cetățenilor de gloria și măreția cetății eterne.

Modul de construcție al *Eneidei* demonstrează predestinarea Romei și, totodată, așa cum afirmau Raymond Bloch și Jean Cousin în *Roma și destinul ei* : „rolul destinului în istoria Romei, și rolul lui Augustus în istoria lumii" (Bloch 1985, 119). De la bătăliile din Troia și până la înființarea Romei, Vergilius narează povestea eroului *Aeneas*, precum și soarta pe care acesta o are, atât la nivel individual, cât și la nivelul întregii societăți romane. Aeneas vine dinspre Apus, de unde se credea că va veni salvatorul Romei, și triumfă în bătălie, asemeni poporului său în lupta cu grecii. Triumful se realizează și la nivel emoțional, dacă nu chiar pasional, în momentul în care Aeneas reușește să scape din mrejele lui Dido și să-și continue parcursul fondator. Relația amoroasă dintre cei doi a fost, deseori, asemuită cu relația dintre Marc Antoniu și Cleopatra, aventură ce era pe punctul de a scinda

unitatea Romei. Eroul național nu s-a lăsat prins în capcanele dragostei, comparație simbolică ce devine un avantaj în politica augustană. Respectarea datoriei reprezintă preceptul după care întreaga societate romană trebuie să se ghideze, iar Aeneas devine modelul acesteia, asemeni lui Augustus, urmaș al său și continuator al acelorași idei pragmatice și civice, care s-a oferit pe sine drept model în fața cetățenilor. Principala trăsătură a eroului este pietatea, pietate ce reprezintă un întreg cumul de caracteristici, de la datorie, la loialitate și până la religiozitate. Legătura dintre Anchise și Aeneas, la fel ca cea dintre Aeneas și Ascanius, stă mărturie a valorilor morale existente în sânul familiei romane, familie, care la nivel extins, devine Roma, dimpreună cu ai săi zei.

Religiozitatea romanilor poate fi observată încă din cele mai vechi timpuri, chiar și din însuși mitul întemeierii Romei, când cei doi frați, Romulus și Remus se încred în tradițiile străvechi, cel mai probabil împrumutate din cultura etruscă, și potrivit acestora decid numele celui care va deveni întemeietorul noii cetăți. În întemeierea cetății, un rol crucial îl are și Aeneas, eroul din Troia plecat să fondeze o nouă așezare în spațiul italic. Prezența penaților în cultura romană se datorează tot lui Eneas, el fiind cel care a adus cultul acestor zeități minore, protectoare ale casei, în Peninsula Italică. Larii, manii și penații reprezentau o clasă specială de divinități, deoarece ei nu reprezentau nici divinități majore, dar nici spirite venerate individual, dat fiind faptul că romanii nu deificau oamenii, cu excepția câtorva personaje care au marcat cultura și civilizația romană precum Aeneas, Romulus, Latinus sau Octavian Augustus. Augustus reprezenta și figura aceluia care le-a adus pacea romanilor, aspect ce a facilitat procesul de divinizare și trecerea oficială în rândul nemuritorilor. Permisiunea zeilor nu era însă suficientă, iar intrarea unui nou zeu în panteonul roman nu constituia o practică facilă, ci se producea doar în situații excepționale. În primul rând, omul avea nevoie de motive care să îl convingă de măreția sa și de meritul venerației, iar de cele mai multe ori, zeii nou asimilați aveau atribuții asemănătoare cu cei deja existenți. Momentele în care oamenii aveau parte de un ajutor neașteptat și nesperat, acesta era atribuit unui nou zeu, asemeni perioadei de pace și bunăstare adusă de Octavian Augustus. Oferind oamenilor ceea ce numai divinitățile mai puteau oferi, noul principe a izbutit să devină un zeu printre oameni, bucurându-se de încrederea și venerația supușilor. Un al doilea pas în sanctificarea unei personalități îl reprezenta admisia conducătorilor și a celorlalte divinități, procedeu denumit cu ajutorul termenului grecesc *catasterism,* așa cum este cazul lui Iulius Cezar, deificat postum, despre care Gaius Plinius Secundus afirma că a fost acceptat printre nemuritorii zei, al căror acord a fost exprimat și relevat oamenilor în momentul în care o cometă a apărut pe cer, în timpul celebrării morții sale de către nepotul pe care l-a înfiat, Octavian. În cea de-a doua carte a enciclopediei antice, *Natvralis Historia*, Plinivs citează spusele fericitului Augustus, la apariția cometei: „O cometă a fost văzută vreme de șapte zile în regiunea septentrională a cerului în timpul jocurilor instituite de mine. Aceasta răsărea în jurul orei unsprezece, iar

strălucirea ei a fost vizibilă din toate regiunile pământului. Poporul a crezut că astrul vestește faptul că sufletul lui Cezar a fost primit în rândul zeilor nemuritori, din care motiv acest simbol a fost atașat bustului pe care tocmai l-am inaugurat în for." (Plinivs 2001, 46). Procedeul este denumit cu ajutorul termenului grecesc *catasterism* (*καταστερισμός*)[1] și arată plasarea printre stele, implicit printre zei, a unor eroi sau a unor personalități. Un semn de bun augur a fost considerat și faptul că Octavian a fost născut în cetatea Roma, după cum întocmai un preot i-a spus tatălui său, cu mențiunea că acest semn anunță domnia pruncului asupra întregii lumi. În ciuda faptului că posturile de conducere nu se puteau moșteni prin testament, Iulius Cezar îl desemnează pe nepotul său drept succesor la conducerea Romei.

Intertextualitatea poate fi urmărită și în continuare, astfel că infernul vergilian ajunge să înfățișeze, conform politicii purtate de Octavian Augustus, istoria și societatea romană. Mitul și istoria se împletesc în opera poetului augustan, și acest lucru este posibil datorită mixturii ce se produce la nivel reprezentativ, figurile legendare aflându-se alături de cele istorice și demonstrând, în această manieră, necesitatea dimensiunii mitice în viața cotidiană și în constituirea idealurilor. Trecutul eroic este adus în prezent, iar Romulus și Aeneas devin figuri dinamice, atât la nivel stilistic, cât și la nivel compozițional, care se îndreaptă, cu pași mari înspre viitor. *Eneida* cuprinde trei prevestiri majore ale înfloririi Romei, iar prima dintre ele este cea făcută de către Iupiter, în momentul în care Venus merge să își întrebe tatăl de ce nu nu este destinul îndeplinit și din ce rațiune troienii nu reușesc să ajungă în Italia, unde ar trebui să-și clădească așezământul. Întreaga istoria a poporului roman este rezumată în discursul liniștitor al lui Iupiter, care-și asigură fiica că zeii nu vor interfera cu factorul universal al cetății eterne „nu le voi pune nici vremii hotar,nici locului margini;/ Fără sfârșire domnia le-o dau" (Vergilius 1980, 41). Destinul este, așadar, imuabil: Aeneas va domni trei ani în orașul Lavinium, fiul său, Ascanius, va stăpânii vreme de treizeci de ani cetatea Alba Longa, iar fiii și nepoții lor vor mai conduce pământurile acelea încă trei sute de ani, la capătul cărora se vor naște Romulus și Remus, fiii vestalei Ilia (sau Rhea Silvia) și ai zeului Marte. Întrebuințând numele troian al mamei gemenilor, Ilia, Vergilius dorește a dovedi originea troiană a romanilor și implacabilitatea destinului, căci, potrivit tradiției, Amulius, unchiul său, încearcă să schimbe destinul și să oprească nașterea celor doi băieți, la fel cum le dorește moartea în momentul în care poruncește aruncarea lor în Tibru. Poporul roman se va naște astfel sub semnul și protecția zeului războiului, gemenii fiind îngrijiți de animalele asociate lui Marte, lupoaica și ciocănitoarea, iar Roma va înflori sub protecția lui Romul, așa cum îi spune Anchise lui Aeneas, la întâlnirea lor din Câmpiile Elysee: „Roma-nflori-va spre cer, copile, sub paza lui Romul,/ Doamnă pe-o mie de țări și rivală-n puteri cu Olympul" (Vergilius 1985, 224). Din neamul fondatorilor se va naște troianicul Caesar Octavianus Augustus,

[1] Explicația termenului poate fi urmărită la următoarea adresă: http://latinandgreekrootwords.com/learn.html.

care va înfrânge Orientul[2] și va duce granițele imperiului până la marginea pământului „domnia lui până-n oceane./ Iulius fi-va numit, ca moșu-său, nobilul Iulus" (Vergilius 1985, 42). Perioada de războaie se va termina o dată cu venirea lui Octavian la conducerea Romei: „veacul cel crîncen atunci, de lupte sătul, va fi pacinic; / Vesta, Credința, bătrâna și Remus cu fratele Romul / Legi legiui-vor; dar iarăși de-oțel și de greul berbece / Porțile-or geme-n război și nelegiuita Mânie / Sta-va pe suliți, culcată pe spate, și-o sută de noduri / Lanțul făcându-i pe trup, scrâșni-va din gura ei cruntă." (Vergilius 1985, 42).

Secolul de aur saturnian se va întoarce prin domnia lui Augustus, iar pacea romană, *pax romana*, va fi instaurată în interiorul granițelor. Frontierele - atât de extinse în acel punct istoric- au rămas intacte mulțumită armatei (compusă din aproximativ 300.000 de soldați), care, în aceste moment, devenise una cu caracter permanent și stabil. Divinul conducător va închide de trei ori porțile de la templul lui Ianus și va menține atât de așteptata pace. În timpul războiului porțile templului lui Ianus se deschideau, *patere*, iar în timp de pace rămâneau închise, *claudi*, și asta datorită asocierii acestui zeu cu venirea lui Saturn și a vârstei de aur, a cărui domnie este caracterizată de supunerea în fața legii, de puritatea morală și nu în ultimul rând de evlavia cetățenilor. Toate trăsăturile secolului saturnian se vor întoarce o dată cu guvernarea augustană, iar bunăstarea romanilor a reprezentat o formă de apărare civilizatorie în fața atacurilor interne și externe. Asigurându-se de lealitatea liderilor militari, precum și de calitatea lor, imperatorul a putut diminua efectul negativ pe care aceștia îl exercitau asupra păturilor inferioare ale societății. Civismul este cultivat la nivel artistic și militar, luptătorii fiind antrenați ideologic să privească moartea pe câmpul de luptă drept o onoare, motiv pentru care Vergilius poziționează umbrele războinicilor morți în numele Romei și al conducătorului său, în Câmpiile Elysee, acolo unde se aflau doar cei fericiți, demni de a trăi veșnic sau de a se reîncarna. Anchise îi prezintă fiului pleiada eroilor romani, începând cu eroii troieni, cei născuți în vremuri mai bune, într-un timp legendar și care au reprezentat grundul civilizației romane: „Tânărul colo tu-l vezi, proptit de voinica lui armă, / Vine pe lume ca-ntâiul sortit și ca-ntâiul în eter / Suie la viață dardan de-amestec cu sânge italic: / Silvius, odrasla târzie din tine și-un nume din Alba." (Vergilius 1985, 223) și continuând cu regii care au dezvoltat, treptat, aceast fond cultural „și regi se vor naște din rege, Alba cea Lungă de-atunci ai noștri stăpânind-o" (Vergilius 1985, 223). Datorită legăturii familiale cu Anchise, Aeneas devine urmaș al familiei regale fondatoare a Troiei, deci un nou fondator provenit dintr-un vechi neam fondator, care, la rândul său, va naște un alți doi întemeietori: Romulus și Octavian Augustus.

Romanii, o dată cu părăsirea ordinii republicane, au început să creeze o comunitate politică și militară bazată pe stabilitate, ordine și civism. Protecția vieții civilizate, unul dintre preceptele orașului-stat grec, a constituit, pentru lumea romană,

[2] Aluzie la bătălia de la Actium, câștig care îi aduce lui Octavian supremația asupra Egiptului.

modul de fructificare a bunăstării. Îndreptarea spre universalitate și cosmopolitanism s-a produs, treptat, prin ruperea barierelor dintre locuitorii imperiului. Dacă până la venirea lui Augustus în fruntea Romei, localnicii erau și cetățeni doar dacă se năsteau din părinți cu statut de cetățean, după reorganizarea augustană, dreptul de a avea acest statut era dobândit mult mai facil, însă continua să reprezinte o poziție superioară și mult râvnită. Un exemplu îl constituie dreptul de a primi cetățenie al unui soldat, care, în ciuda unei eventuale origini străine, putea obține statutul de cetățean roman după douăzeci de ani de serviciu militar în armata romană, în comparație cu vremurile trecute, când soldat putea deveni doar cel care avea în proprietatea sa pământuri. Virtutea civică se bază, în perioada republicană, pe competiția feroce și necruțătoare între Roma și dușmanii săi (creați sau impuși), fără de care cetatea eternă nu și-ar fi putut arăta măreția. Ideea promovată de ideologii republicani nu a fost foarte apreciată și plăcută de către cetățeni, iar o politică pacifistă ar fi fost dorită de majoritatea celor implicați direct în conflictele militare romane, în opoziție cu cetățenii cei bogați, care își măreau veniturile cu fiecare victorie a armatelor. Dragostea față de glorie și putere a durat și în perioada imperială, unde, în ciudata pății promovate de Augustus, conflictele militare au continuat în vederea expansiunii teritoriale și au format noi comunități romane, care trebuiau stăpânite. Dinamica puterii imperiale Romane a ridicat problema unei diaspore, din ce în ce mai vaste, căci trebuia controlată și ținută unită. Liantul unificator al unei mărețului imperiu s-a dovedit a fi statutul de cetățean, fără a uita însă și religia, dar nu într-un mod excluziv, ci într-unul integrator. Conform spuselor lui Suetonius, Augustus nu acorda foarte ușor cetățenia romană unui străin, considerând că acest statut este unul privilegiat, iar sângele roman nu trebuia întinat cu cel al unor sclavi sau al unor străini „mai ușor aduc un prejudiciu tezaurului public decât să profanez demnitatea de cetățean roman" (Suetonius 1998, 79), dar atitudinea principelui denotă importanța și respectul pe care supușii săi trebuiau să îl manifeste față de stat și cetățenii săi. Noțiunea de cetățean presupunea afilierea de marea putere, de Roma, iar revendicarea acestui statut tindea să fie mai mult o expresie a puterii, decât o afiliere etnică. În perioada Romei republicane, însemnul cetățeanului era alăturat de cel al puterii în sigla, aproape omniprezentă, a republicii: SPQR, acronim și prescurtare a frazei *Senatus Populus Que Romanus* (Senatul și poporul roman), iar, în perioada imperială, acest statut începe să capete noi forme. Anchises subliniază, în fața fiului, rolul cetățenilor și al Romei în civilizarea lumii, ei fiind responsabili de a propaga pacea în jurul lor, țel ce justifică superioritatea politică a imperiului: „Asta și-e arta pe veci! Și păcii să-i fii tu străjerul: Cruță pe cel umilit și doboară pe cel îndărătnic!" (Vergilius 1985, 228). Destinul istoric stă, așadar, drept justificare a actelor de expansiune întreprinse prin forță armată.

Datoria în fața familiei și a Romei este ilustrată prin menirea și destinului lui Aeneas, precum și prin pleiada eroilor, eroi, strămoși și regi care au fost înșiruiți în discursul anchisian, tocmai pentru a releva valorile romane conforme cu politica

augustană. Fericiții din Câmpiile Elysee sunt cei care au ridicat Roma, pas cu pas, reformă cu reformă, sacrificiu cu sacrificiu, iar Vergilius îi alege cu grijă pe cei care sunt demni de un asemenea statut „neamul străbune pe-aici; cu-ntreaga sa viță" (Vergilius 1985, 218). Primele umbre ce se perindă sub ochii lui Aeneas sunt regii legendari ai Romei, care au marcat primele momente ale urbei, dar față de care, din pricina cruzimii și atotputerniciei lor, romanii au dezvoltat o aversiune acerbă. Următorii sunt eroii din perioada republicană și lista acestora începe cu Brutus, cel care, în 509 î. Ch., îl detronează pe ultimul rege etrusc, Tarquinius Superbus, și instaurează republica: „Brutus, menit răzbunării și fascelor iarăși primite? / Dânsul puternic topor și putere de consul avea-va, / Primul; și tata pe fii, cînd ei înnoi-vor războiul, / Da-i-va pieririi, jertfind și pe-ai săi libertății cea sfântă" (Vergilius 1985, 226).

De ideea de republică era strâns legată noțiunea de libertate, iar libertatea presupune devotament față de familie și patrie, un atare exemplu fiind cel al lui Manlius Torquatus, consul despre care Titus Livius, în cea de-a opta carte a lucrării *Ab urbe condita*[3], spune că și-ar fi omorât propriul fiu, deoarece acesta ar fi încălcat ordinele militare și ar fi luptat împotriva latinilor fără a i se fi permis acest lucru. Cornelius Cossus, învingătorul etruscilor, M. Porcius Cato, faimos pentru integritatea sa, Scipio, învingătorul lui Hannibal, Scipio Aemilianus, distrugătorul Cartaginei sau ginta patriotică a Fabiilor sunt doar câțiva dintre cei pe care, poetul lui Augustus, îi plasează în câmpiile celor veșnic fericiți. Astfel de fapte deveniseră reale mostre demne de urmat, dar pe care Vergilius, datorită cruzimii lor, le privește cu suspiciune și rezervă: „Nu vă deprindeți, copii, vai nu, cu războaie-așa crunte, / Vai, și spre-al patriei piept nu-ntoarceți puterile voastre!" (Vergilius 1985, 227), aluzie și la războaiele civile care au dominat perioada republicană și care au dus la deteriorarea, treptată și certă, a Romei. Unitatea romană trebuia refăcută, iar Octavian Augustus era cel care, conform prezicerilor, putea readuce Roma la statutul pe care-l avea în timpul secolului saturnian. Cu titlul de pater patriae, Augustus devine primul cetățean a unicei familii romane: poporul roman. Asemeni lui Aeneas și lui Anchise, arătând devotament și ascultare în față tatălui, stâlpul societății patriarhale, fiul își arată considerația cu privire la conservarea memoriei private și a celei statale, iar bunul exemplu pe care îl arată Aeneas fiului său, reprezintă posibilitatea de a păstra viu trecutul. Propagarea valorilor familiale și cetățenești constituie un proces ce ține, astfel, de modul de educație în interiorul familiei, căci, doar în această manieră, trecutul poate supraviețui în viitor. Prima datorie a cetățeanului este de a rămâne loial Romei și destinului ei, chiar și în defavoarea dorințelor și a plăcerilor proprii, precum este exemplul personal al lui Aeneas, care nu cedează farmecelor frumoasei Dido și își amintește de soarta pe care o are în formarea unui națiuni, deși despărțirea nu este atât de ușoară: „Spaima zbîrlitu-i-a părul și glasul din suflet i-l stinse/ Arde de dorul să fugă, să lase iubitele maluri,/

[3] http://www.livius.org/li-ln/livy/periochae/periochae008.html.

Frică purtînd de cuvîntul zeiesc și de-atîta mustrare" (Vergilius 1985, 131). Fiind pios și un familist exemplar, Aeneas stă mărturie a faptului că aspectele pozitive ale individului și ale întregii societăți trebuie să primeze, în defavoarea unei atitudini belicoase. R.W.B. Lewis în *Homer and Virgil: The Double Themes* afirma: «In telling the story of the beginnings of Roman history, Virgil wanted to establish something about the peculiar character of Rome in a way which would explain something about the peculiar character of life itself. He sought to make Rome co-extensive with the world: not merely physically as large as the given cosmos (which Jupiter predicts it will be in the first book), but of the very nature and essence of human experience. If, in so doing, he has seemed instead to reverse his order and make life a reflection of Rome, it may be because the task he set himself was beyond the powers of even Virgil. What else there is which appears inadequate in the conception of empire is not the fault of the poet; itis the inadequacy of experience. Virgil's view of Rome was identical with his view of life.» (Galinsky 2007, 350).

Reificarea ideologiei augustane în literatura vergiliană dovedește strânsa legătură între istorie, politică, societate și artă, fapt ce permite nașterea a numeroase și diverse apropieri de literatura produsă sub patronajul lui Octavian Augustus, a cărei realiniere cu artele s-a produs de-a lungul întregii guvernări augustane. Evoluția Romei și a poporului roman a constituit grundul pe care cultura europeană s-a dezvoltat. Caracterizând și definind natura umană, Vergilius prezintă istoria și arta produsă până în secolul lui Augustus. Lumea din *Eneida* reprezintă rădăcinile romanității, de la neamul troian, până la cel etrusc sau la cel italic, și conține un univers nelimitat de zidurile Romei, ci care se propagă în ceea ce romanii numeau *orbis terrarum*.

Bibliografie

Bloch, Raymond, Cousin, Jean. 1985. *Roma și destinul ei*, vol II, traducere de Barbu și Dan Slușanschi. București: Editura Meridiane.

Plinivs. 2001. *Natvralis Historia. Enciclopedia cunoștințelor din Antichitate. Volumul I – Cosmologia. Geografia*, traducere I. Costa și T. Dinu, ediție îngrijită, prefață și note de I. Costa, indice și note lingvistice de T. Dinu. Iași: Editura Polirom.

Suetonius. 1998. *Viețile celor doisprezece cezari*, traducere din limba latină, prefață și anexe de Gheorghe Ceaușescu. București: Editura Rao.

Vergilius. 1980. *Eneida*, traducere George Coșbuc, ediție îngrijită, note și prefață de Stella Petecel. București: Editura Univers.

Vergili, Maronis, P. 1977. *Aeneidos. Liber sextvs with a commentary by R.G.Austin*. Oxford: Oxford University Press.

K. Galinsky (editor). 2007. *The Cambridge companion to the age of Augustus*. Cambridge: Cambridge University Press.

Resurse electronice

http://latinandgreekrootwords.com/learn.html.,accesat in data de 20 mai 2016.

http://www.livius.org/li-ln/livy/periochae/periochae008.html., accesat in data de 20 mai 2016.

Gabriela RADU
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Rituri funerare la romani. *Eneida*

Abstract: (Funeral Rites in Ancient Rome. *Aeneid*) Funeral rites are the expression of a religious attitude that reflects man's belief in the afterlife. In *Aeneid*, Virgil describes many rituals associated with burial or cremation. In this paper, I will analyze description of funeral rites in order of seeing if they evoke practice funeral rites as it recorded in archaeological evidence or whether they constitute only a literary convention.

Keywords: funeral rites, cremation, inhumation, burial customs, epic

Rezumat: (Rituri funerare la romani. *Eneida*) Expresie a unei atitudini religioase care reflectă credința omului în „lumea de dincolo", ritul funerar descris în poemul vergilian, *Eneida*, dezvăluie obiceiuri de îngropare şi de incinerare a morţilor practicate în timpurile arhaice, de diferite neamuri – troieni, etrusci, arcadieni, rutuli etc. În lucrarea de faţă, ne propunem să analizăm riturile funerare descrise de Vergiliu pentru a observa dacă ele evocă sau nu practica înregistrată de arheologia funerară sau dacă acestea constituie doar o convenţie literară.

Cuvinte-cheie: funerar, incinerare, înhumare, obicei, epos

Riturile funerare descrise în *Eneida* dezvăluie obiceiuri de îngropare sau de incinerare a celor decedați, obiceiuri practicate de diferite neamuri – troieni, etrusci, arcadieni, rutuli etc. Însă, sunt riturile funerare din Eneida doar o reprezentare poetică, o convenție literară la care a aderat și poetul latin sau ele constituie transpunerea în poezie a unei realități ce corespunde, în fapt, practicilor funerare înregistrate de arheologia funerară?

Există o concordanță a celor mai vechi opere literare grecești, *Iliada*[1] și *Odiseea,* cu arta funerară greacă clasică, cu privire la credințele și riturile funerare (concepții instituite deja până în sec. al VI-lea î. Hr.). Din ambele rezultă credința grecilor că sufletele morţilor ajung în împărăţia lui Hades şi a soţiei sale, Persefona, sub pământ (*Iliada*) sau departe în vest, la marginile oceanului (*Odiseea*), sub forma unor umbre fade care păstrează, după moarte, înfăţişarea lor terestră. Palide, lipsite de sânge și lipsite de orice consistență, umbrele dețin o minimă conştiinţă de sine, pentru menținerea căreia însă, trebuie să aibă parte de ofrande din partea celor vii

[1] Cf. Homer, Iliad 23. 63 ff.

(Homer 1999: 496):“ἦλθε δ᾽ ἐπὶ ψυχὴ Πατροκλῆος δειλοῖο / πάντ᾽ αὐτῷ μέγεθός τε καὶ ὄμματα κάλ᾽ ἐϊκυῖα / καὶ φωνήν, καὶ τοῖα περὶ χροῒ εἵματα ἕστο”[2].

La romani, potrivit credințelor timpurii, sufletele celor decedați (*lares, manes*) ajungeau după moarte, fie în mormânt – loc în care *supravieţuiesc*, sunt incolori și nediferențiați la înfățișare, pot fi deopotrivă slabi şi puternici, înfricoșători şi favorabili celor vii, nu îşi doresc decât să-şi regăsească vatra şi de aceea trebuie îmblânziţi prin ofrande şi asiguraţi că au un loc în sufletele celor vii (Toynbee 1971, 35), – fie într-o regiune subterană, obscură, stăpânită de zeul Orcus, posibil, o divinitate de origine etruscă. Acolo treceau într-o anume stare de existență conștientă, asemănătoare celei de pe pământ. Cel din urmă aspect este prezent în comedia plautină *Mostellaria* (Plautus 1924, 340): „nam me Acheruntem recipere Orcus noluit, Quia praemature vita careo”[3]. Cu privire la Mani, aflăm la Cicero (Cicero 1928, 398) care citează, în fapt, un fragment din Legea celor XII Table că aceștia reprezentau, la început, o *colectivitate (nediferențiată)* de natură divină, venerată ca strămoși: „deorum manium iura sancta sunto. Suos leto datos divos habento”.[4] Însă tot Cicero este cel dintâi care se referă la *Di Manes*, nu numai ca la colectivitatea/comunitatea spiritelor morților, ci ca la un concept desemnând o existență individuală după moarte (Toynbee 1971, 35): „coniuratorum manes mortuorum[5]”.

Ideea existenței individuale după moarte este înregistrată de epigrafia funerară, începând cu perioada augustană, când inscripțiile de pe morminte combină formula tradițională *D(is) M(anibus)* cu numele personal al decedatului (Toynbee 1971, 35).

Cu privire la sălașul Manilor,se credea că aceștia sălășluiau sub pământ sau în preajma mormântului unde aveau parte de ofrande. Împărăția aceasta a morților nu era însă izolată complet de lumea de aici, ci corespundea cu ea printr-o groapă făcută în pământ (*mundus*) în apropierea orașului sau a satului și era acoperită cu o piatră (*lapis manalis*). De trei ori pe an, la 24 august, 5 octombrie și 8 noiembrie, se ridica această piatră pentru ca sufletele să iasă și să se ducă să-și vadă rudele. Mai târziu, sunt înregistrate destule dovezi despre necesitatea ca cei vii să mențină morții „în viață” oferindu-le mâncare și ceva de băut – ulei sau chiar sânge; din aceleași considerente, morții erau „luați” părtași la mesele funerare date de rude,în preajma mormântului. Uneori, erau făcute găuri înspre mormânt și introduse țevi prin care ofrandele erau trimise decedați. Se credea că morții odihnesc în sânul mamei pământ. Reprezentarea *Terra Mater* în arta sepulcrală este motivată de această credință. Rezultând tot de aici, formula din epitafe: *S(it) T(ibi) T(erra) L(evis)* și noţiunea

[2] Iată-l se-apropie sufletul, bietul prieten Patrocle / El întru toate leit la stat și la ochii cei galeși / Ca și la glas și la haina-i purtată pe trupu-i de dânsul. (Homer, *Iliada*, p. 895).
[3] Orcus nu a vrut să mă primească în Aheron, căci am murit de moarte prematură. (Pl., *Mos*., 2.2, 70)
[4] Drepturile zeilor lumii de jos trebuie sa fie sacre.
[5] Spiritele morților uneltitori (Cicero, *Pis.*, 7. 16).

nemuririi prin unirea cu Mama Pământ: „cinis sum cinis terra est terra dea ergo ego mortua non sum”[6] (Toynbee 1971, 37).

O altă reprezentare a lumii de dincolo, aflată în strânsă legătură cu cea de dinainte, constă în credința că mormântul însuși este locul în care cel decedat locuiește. Așa se explică faptul că arhitectura unor mausolee și forma unor monumente sepulcrale amintesc casele celor vii. De aici, încercarea de a-i face pe cei morți să se „simtă” acasă în mormânt prin reprezentarea în fresce, mozaic, piatră sau stuc a obiectelor familiare: articole de toaletă, veselă, mobilă, unelte, materiale de scris folosite odinioară (Toynbee 1971, 38).

În credința romană, regatul morților era stăpânit de Dis Pater sau Dispater (cf. skt. Dyaus Pitar), la origine o divinitate htoniană, ulterior subsumată lui Pluto/Hades. Acesta este introdus la Roma în timpul primului război punic (264-241 î. Hr.), mai exact, în 249 î. Hr., când Senatul Roman decide organizarea unor festivaluri în cinstea lui Dis Pater și a Proserpinei.

În epoca clasică, Vergiliu este primul scriitor care, în cartea a VI-a a *Eneidei*, a apelat la mitologia greacă pentru a reprezenta lumea de dincolo. (Toynbee 1971, 36) Topografia vergiliană este elaborată și are o diviziune tripartită: *Limbo* – regiunea din marginea Hadesului în care sunt „găzduiți” copiii și cei care au murit înainte de vreme „Continuo auditae voces vagitus et ingens / infantumque animae flentes, in limine primo…”[7] (Virg., *Aen*., VI, 426) și „Proxima deinde tenent maesti loca, qui sibi letum / insontes peperere manu lucemque perosi proiecere animas.”[8], *Văile Plângerii:* „Nec procul hinc partem fusi monstrantur in omnem / Lugentes Campi”[9] (Virg., *Aen*., VI, 440), – *Tartarul* în care nelegiuiții legendari sunt supuși torturii – „…Cărarea de la stânga, / Ducând către nelegiuitul Tartar, / E-a răilor, ce-și ispășesc osânda.” (p. 299) și *Câmpiile Elizee* unde eroii se bucură de plăcerile pe care le-au cunoscut în viață – „nulli certa domus; lucis habitamus opacis / riparumque toros et prata recentia rivis / incolimus…”[10] (Virg., *Aen*., VI, 673-5).

Deși numeroși scriitori latini s-au folosit de viziunea asupra vieții de dincolo moștenită de la greci, această reprezentare este o convenție poetică, neconformă cu cea a romanului de rând. Epitafele și arta funerară ignoră această viziune aproape în întregime.

Acestea și riturile practicate la mormânt sugerează că mulțimea de oameni care alcătuia societatea romană avea altă viziune despre viața de dincolo, una destul de diferită de cea „promovată” de literatură. Mai mult, este manifest un real scepticism

[6] CIL 66.4.29609.

[7] „…pe-ntâiul prag al Morții / Sunt suflete de prunci, tânguitoare” (Verg., *Eneida*, p. 292).

[8] „Stau triști în preajmă cei ce, făr’ vreo vină, / Cu mâna lor și-au cășunat sfârșitul (Verg., *Eneida*, p. 293).

[9] „Nu departe / Se desfășoară, cât cuprinzi cu ochii / Câmpiile Jelirii. (Verg., *Eneida*, p. 294).

[10] „Sălaș statornic n-are-aice nime; / Hălăduim prin umbra crângurilor / Și ne culcăm pe prispa râurilor / Și prin pășuni, de-ape înviorate.” (Verg., *Eneida*, p.)

(Toynbee 1971, 34), vizibil în epitafuri funerare de genul celui de pe mormântul Cerelliei Fortunata[11] (probabil sec. al III-lea d. Hr.): „μή μου παρέλθῃς τὸ ἐπίγραμμα, ὁδοιπόρε,/ἀλλὰ σταθεὶς ἄκουε καὶ μαθὼν ἄπι./οὐκ ἔστι ἐν Ἅιδου πλοῖον, οὐ πορθμεὺς Χάρων,/οὐκ Αἰακὸς κλειδοῦχος, οὐχὶ Κέρβερος κύων/ἡμεῖς δὲ πάντες οἱ κάτω τεθνηκότες/ὀστέα τέφρα γεγόναμεν, ἄλλο δὲ οὐδὲ ἕν./εἴρηκά σοι ὀρθῶς ὕπαγε, ὁδοιπόρε,/μὴ καὶ τεθνακὼς ἀδόλεσχός σοι φανῶ/Μὴ μύρα, μὴ στεφάνους λιθίναις στήλαισι χαρίζου·/μηδὲ τὸ πῦρ φλέξῃς ἐς κενὸν ἡ δαπάνη./ζῶντί μοι, εἴ τι θέλεις, χάρισαι τέφρην δὲ μεθύσκων/πηλὸν ποιήσεις, κοὐχ ὁ θανὼν πίεται./τοῦτο ἔσομαι γὰρ ἐγώ, σὺ δὲ τούτοις γῆν ἐπιχώσας/εἰπέ ὅτι οὐκ ὢν ἦν τοῦτο πάλιν γέγονα”[12].

Incinerare sau înhumare? Potrivit lui Cicero, (Cicero 1928, 440) înhumarea, nu incinerarea, a constituit modul de înmormântare cel mai vechi, la romani: „At mihi quidem antiquissimum sepulturae genus illud fuisse videtur quo apud Xenophontem Cyrus utitur: redditur enim terrae corpus, et ita locatum ac situm quasi operimento matris obducitur. Eodemque ritu in eo sepulcro quod <haud> procul a Fontis ara est, regem nostrum Numam conditum accepimus, gentemque Corneliam usque ad memoriam nostram hac sepultura scimus esse usam. C. Mari sitas reliquias apud Anienem dissipari iussit Sylla victor, acerbiore odio incitatus, quam si tam sapiens fuisset quam fuit vehemens.”[13] Aceeași idee este prezentă și la Plinius cel Bătrân (Pliny 1942: 632): „ipsum cremare, apud Romanos non fuit veteris instituti: terra

[11] CIL 6.14672 este un monument funerar bilingv greco-latin: „D(is) Cerelliae Fortunatae coniugi karissimae cum qua M(anibus) v. ann. XL s.u.q. M. Antonius Encolpus fecit sibi et Antonio Athenaeo liberto suo karissimo et libertis libertabusque eorum et posteris, excepto M. Antonio Athenione quem ueto in eo monimento aditum habere, neque iter ambitum introitum ullum in eo habere, neque sepulturae causa reliquias eius posterorumque eius inferri, quod si quis aduersus hoc quis fecerit, tunc is qui fecerit poenae nomine pontificibus aut antescolaris uirginum s. L m.n. inferre debebit, ideo quia me pos multas iniurias parentem sibi amnegauerit. Et A. Lelio Apeliti, clienti karissimo quem boluerit do(n)ationis causa sarcofagum eligat sibi, opter quod in tam ma(g)na clade non me reliquerit, cuius beneficia (h)abeo”.

[12] „Călătorule, nu trece pe lângă epitaful meu, / Ci oprește-te și ascultă și, odată ce afli adevărul, pleacă mai departe. / Nu este nici o luntre în Hades, nici un luntraș, Caron, / Nici Eac, păstrătorul cheilor sau vreun câine, Cerber. / Ci, noi toți, morții de jos / Am ajuns oase și cenușă; nimic altceva. / Ți-am vorbit cu dreptate; călătorule, pleacă / Doar dacă, deși sunt mort, nu-ți par un flecar. / Nu-mi dărui nici miresme, nici cununi pe mormântul de piatră. / Nu aprinde nici focul; cheltuiala ar fi irosită. / Când sunt viu, dacă vrei ceva, dă-mi o parte / Dar oferind o libație cenușii mele / Vei produce doar noroi și cel mort nu va bea. / Căci asta voi fi, iar când vei presăra țărână peste [rămășițele] acestea / Spune că ceea ce am fost când nu eram, am devenit din nou” (trad. din greacă).

[13] „Mi se pare mie, așadar, că acest tip de înmormântare pe care Cirus a cerut-o pentru el – potrivit lui Xenofon, – este cel mai vechi dintre toate, căci este un fel de restituire a trupului pe care o facem gliei care, ca o mamă, naște, și ca o mamă, ia înapoi la sânul ei protector. În același fel, vechiul nostru rege, Numa, a fost îngropat în mormânt, aproape de altarul fântânii. Familia Cornelia, de asemenea, a folosit acest tip de înmormântare până într-o vreme de care ne amintim. Cuceritorul Sylla, a poruncit ca trupul lui Marius să fie dezgropat din mormântul său de pe malul râului Anio, împins la această brutalitate barbară de o ciudă neîmpăcată… Probabil din cauza fricii că aceleași lucruri i s-ar putea întâmpla și lui, a poruncit ca trupul lui să-i fie ars după moarte – un obicei pe care primul l-a introdus în familia patriciana Cornelia.

condebantur”[14]. Tot Plinius spune că multe familii romane au păstrat obiceiul înhumării, cea mai celebra fiind Gens Cornelia din care Sylla a fost primul membru care a fost incinerat.

Cât privește practica înhumării, comentatorii operei vergiliene au dezbătut în numeroase studii[15], ipoteza cunoașterii/ignorării de către Vergiliu a obiceiurilor funerare practicate pe teritoriul italic în vremurile arhaice. Nu se ştie sigur dacă poetul latin cunoştea vechile morminte etrusce situate în apropierea Romei şi ca urmare a acestui fapt aflase despre obiceiurile nobilului neam etrusc de a-şi îngropa morţii. În poemul vergilian, urmaşii etruscilor, rutulii conduşi de Turnus şi volscii, practicau înhumarea. Rândurile următoare cuprind secvenţe din riturile de îngropare a morţilor care confirmă ideea că Vergiliu cunoștea bine obiceiul înhumării practicat de vechile seminţii italice.

Principalul termen care desemnează actul așezării rămășițelor în groapă (fie a trupului celui decedat, fie a oaselor acestuia) în traducerea românească a profesorului G.I. Tohăneanu este verbul arhaic „a astruca”. În limba latină, verbul *astruere* are înţelesul de „a construi în plus”, „a construi peste”, „a adăuga”. Lexemul moştenit în limba română (< lat. *astruicare[16]), „a astruca” înseamnă „a înmormânta”, „a îngropa” și, folosit cu mare frecvență de către traducător, apare chiar din primul cânt al epopeii, ca determinare atributivă a numelui propriu Antenor[17], – erou troian, care, după ce s-a refugiat pe coastele Adriaticii, în Italia şi a întemeiat cetatea Patavium[18] (Padova) a fost „…*Astrucat* cu grijă, / Acum, tihnit, el odihneşte-n pace…” (Vergilius 1994, 46). Investit datorită vechimii cu prestigiu stilistic, „astrucat”, traduce, în acest prim caz, forma adjectivală latină *compostus* (de la verbul *compono, componere, composui, compositum* – „a pune laolaltă”, „a aranja”, „a împăca”), prezentă în versul, „nunc placida *compostus* pace quiescit” (Virgil 1999, 278). Elementul participial *compostus* (înzestrat cu un „suflu” arhaic, datorită formei sincopate, *compostus/compositum*) nu oferă certitudini cu privire la metoda funerară folosită în cazul lui Antenor, dar e foarte probabil ca aceasta să fi fost incinerarea, rit funerar obișnuit în perioada miceniană.

[14] La romani, obiceiul vechi nu era incinerarea, ci îngroparea morților.

[15] Cf. Catharine Saunders, *Cremation and inhumation in Aeneid*, AJPh 46.4, 1925, p. 352-357.

[16] *Astrucá (-c-, -át*), vb. – „1. A acoperi. – 2. A îngropa, a acoperi cu pământ.” Lat. **astru(i)cāre*, de la astruĕre (Meyer-Lübke, ZRPh., XXVII, 253; Candrea, Rom., XXXI, 302; Candrea, Éléments, 79; Pușcariu 153; Candrea-Dens., 106; REW 748; DAR; Rosetti, I, 163). Nu este probabilă der. propusă de Cihac, din sl. *sŭkryti* „a ascunde”. – Der. *astrucămînt*, s. n. (Banat, pătură). Sursa: DER (1958-1966)

[17] Antenor apare episodic în *Iliada*. În Cântul III, „he is present when Helen identifies for Priam each of the Greek warriors from the wall of Troy; when she describes Odysseus, Antenor criticizes her, saying how he entertained Odysseus and Menelaus and got to know both. In Book 7, as mentioned above, he advises the Trojans to give Helen back, but Paris refuses to yield.”

[18] Cel mai vechi oraș din nordul peninsulei italice; conform lui Titus Livius, *Ab urbe condita*, cetatea ar fi fost întemeiată în anul 1183 î. Hr. de către Antenor.

Ca om educat aparținând societății romane din secolul I î. Hr., Vergilius aderă la convingerile deja menționate ale membrilor acestei societăți cu privire la caracterul prim al înhumării față de incinerare pe teritoriul peninsulei italice, în perioada arhaică. Pentru probarea faptului că poetul latin a distribuit, deliberat, metoda de înmormântare în funcție de apartenența de neam, două sunt pasajele pe care le supun observației. Primul, discursul dinaintea morții rostit de Mezentiu și adresat dușmanului său, Enea, cuprinde versul: „*corpus* humo patiare tegi" (Virgil 1999, 232), în traducere, „îngăduie să-mi fie *trupul* / Cu țărnă astrucat" (Vergilius 1994, 520). Elementul lexical cheie este *corpus*; în traducere, *trupul*. În urma „confruntării" versiunilor rezultă corespondența celor doi termeni, infinitivul *tegi* (de la *tegere* „a acoperi") și „să fie astrucat". Nu întâmplător, Mezentius – cel de neam etrusc – insistă ca trupul „să fie cu țărnă astrucat", aluzia la ritul înhumării, practicat de triburile etrusce, fiind extrem de clară.

O atentă selecție lexicală a unui fragment original din cântul X, dezvăluie cu certitudine, dacă mai era nevoie, că metoda de îngropare folosită de către troieni a presupus incinerarea: „…non te optima mater / *Condet humi* patriove onerabit *membra* sepulchro" (Virgil 1999, 208). Traducerea românească întărește ideea: Versurile „Prea buna-ți maică n-o să te îngroape / Și *mădularele* n-o să-ți astruce / Acasă, în mormânt…" (Vergilius 1994, 502). Elementele-cheie în ambele versiuni sunt *membra* și *mădularele*, acestea sunt, de fapt, părțile rămase după incinerarea corpului; poetul nu spune *corpus onerare*, ci *membra onerare*.

Din nou, două pasaje aflate în contrapunct, de data aceasta în cântul XI, probează selecția deliberată făcută de poetul latin în privința practicii funerare. Frântura de text vergilian, „et sociis *dare* tempus *humandis* praecipitant curae" (Virgil 1999, 234) este redată în limba română, astfel: "E zorit Enea s-astruce pe fârtați" (Vergilius 1994, 527). După lupta descrisă în cântul anterior, cei rămași de ambele părți „zoresc" (*praecipitant*) să împlinească „cele cuvenite" morților. În versiunea tălmăcită mai sus, expresia „a astruca fârtații" nu se referă la înhumare ci *la îngroparea oaselor* după incinerare, ritualul îndeplinit de troieni fiind expus (și) în versurile: „Pe-ntregul țărm privesc cum ard fârtații / Și cum se mistuie de flăcări rugul" (Vergilius 1994, 537).

Latinii, care practicau ritul înhumării, îi cer lui Enea „Să-ngăduie cu țărnă să-i astruce" (Vergilius 1994, 532). Versul vergilian, „*corpora*, per campos ferro quae fusa iacebant, / redderet ac tumulo sineret succedere terrae;" (Virgil 1999, 240) ar putea fi tradus literal prin „să permită ca trupurile să pătrundă în gruiul de țărână"; ambele versiuni, și cea originală și cea tălmăcită aduc o cuvenită precizare cu privire la ritual: *trupurile* erau în acest caz (latinii) acoperite de „țărână", erau așadar înhumate. După cum se poate constata confruntând versiunea latină, „sunt illis sua funera" (Virgil 1999, 262), cu cea tâlcuită în românește, „…doar și ei astrucară / Atâția morți…" (Vergilius 1994, 548), explicitarea amintită mai înainte nu mai este

prezentă în nici una dintre ele, întrucât enunţul face trimitere la riturile funebre practicate de troieni (incinerare).

Este un aspect dovedit[19] că, în privinţa riturilor funerare ale troienilor şi ale grecilor, Vergilius a folosit izvorul epopeilor homerice. Eroii troieni din *Eneida* practică metoda incinerării: „Părintele Enea și cu Tarhon / Pe șerpuitul țărm înalță ruguri. / Acolo toată lumea își aduce / Pe morții săi, cum datina o cere. / Și când, sub ruguri, focul se încinse, / Adâncul cer se-ascunse-n întuneric, / Funinginea cea neagră cotropindu-l. / De trei ori pedestrași în arme lucii / Înconjurară rugurile-ncinse; / De trei ori și călării ocoliră / Învăpăiatul loc de-ngropăciune / Și gemete din gură sloboziră. / De lacrimi e stropită glia, lacrimi / Stropesc și armele. La ceruri urcă / Al trâmbițelor strigăt și jelania / Ostașilor. Pe foc aruncă unii / Răpitul plean de pe latine trupuri / Răpuse: coifuri, spade podobite, / Înfierbântate încă roți și frâie. […] / În jur erau aduși și morții, / Plăvani o droaie. Taie și aruncă / Pe foc mistreți cu țepile zburlite, / Mioare de pe câmpuri înșfăcate. / Pe-ntregul țărm privesc cum ard fârtații / Și cum se mistuie de flăcări rugul / Și nu pot fi îndepărtați de-acolo / Pân' nu coboară noaptea cea jilavă…" (Vergilius 1994, 535)

Doar masa mare a leșurilor neidentificate este incinerată de către latini; nu este o neconcordanță față de datina înhumării constant practicată de către latini în *Eneida*, ci o „abatere" de la ea, în împrejurările războiului: Și latinii, bieții, / Au ridicat nenumărate ruguri. / O parte dintre morți îi îngropară / Pe loc; pe alții-i iau și îi strămută-n / Ogor vecin sau îi trimit cetății. / Mormanul greu al restului de leșuri / Le ard de-a valma, fără vreo cinstire, / Făr' să le numere. Și pretutindeni / Lucesc atuncea țarinile-ntinse / De focuri dese-arzând pe întrecute. / Când zorii celei de a treia zile / Răzniseră din cer gheţoasa umbră / A nopții, triști, ei scormonesc grămada / Cenușii, oasele amestecate / Ca să le-adune și să le astruce / Cu-o mână de țărână, caldă încă. (Vergilius 1994, 537)

Incinerarea la troieni. Deslușit și detaliat însă este ritul funerar prezent în cântul VI, incinerarea eroului troian Misenus, unul dintre însoțitorii lui Enea, „zăcând pe prund, răpus de-o moarte cruntă… (Vergilius 1994, 280). Pentru împlinirea legii funerare, Enea și soții săi „Duc grabnic la-mplinire, / Plângând, învăţăturile Sibilei / Că nu-i răgaz. Adună lemnărie / Pe întrecute, să tocmească rugul, / Nălţându-l pân' la cer. Se duc în codrul / Cel vechi – afunde vizuini de fiare – / Cad brazi; de loviturile săcurii / Huiesc stejari; despică trunchi de frasini / Şi lemnul tare de gorun, cu icuri. / De sus, din munţi, ei prăvălesc la vale / Mojdreni înalţi. […] Iar troienii, / Pe ţărm se tânguiau după Misenus / Cu nesecate lacrimi prinosindu-i / Nepăsătorul scrum. Întâi ridică / Un falnic rug, din loazbe răşinoase / Şi ciompuri de gorun, a cărui margini / Le împletesc cu frunze-ntunecate. / Aşază chiparoşi de-ngropăciune / În faţa rugului, împodobindu-l / Cu arme care fulgeră la soare. / În vase de aramă dând în clocot / Pe focul viu, duc alţii apă fiartă / Şi trupul cel pe veci răcit îl spală / Şi-l ung cu iruri. Se

[19] Cf. Segal, Alan F. *Life After Death: A History of the Afterlife in the Religions of the West*. New York: Doubleday, 2004.

aude geamăt. / Apoi pe-o năsălie-aşază mortul / Cel îndelung jelit. Deasupra, straie / De purpură aruncă,-mbrăcăminte / Obişnuită lui. Pe umeri, alţii / Prin uriaşa targă – datorie / Jălalnică – şi, feţele-ntorcându-şi, / Sub rug ei potriviră torţa-aprinsă, / Aşa cum cere datina vechimii. / De-a valma îmbulzite, ard acuma / Prinoase de tămâie, jertfe, -ulcioare / Şi oleul vărsat cu-mbelşugare. / După ce lunecă cenuşa-n ţărnă / Ş-a focului văpaie se potoale, / Şi rămăşiţele cu vin le spală, / Şi scrumul sugător. Iar Corinéus / Cu mare grijă oasele le-alege / Şi-n chiupul de aramă le astrucă. / Tot el, de trei ori soţii-şi înconjoară / Purtând un ol cu apa ispăşirii: / Un ram de-oliv mănos în ea muindu-l, / Cu roua cea uşure îi stropeşte. / Pe cei de faţă-astfel îi lămurează / Rostind, de bun rămas pe veci, voroave./ Cucernicul Enea îi durează / Mormânt semeţ (deasupra aşezându-l / Însemnele vieţii lui: o vâslă / Ş-o trâmbiţă) la poala unui munte / Înalt, ce-i veşniceşte amintirea: / Misenus – şi purta-va acest nume / De-a pururi." (Vergilius 1994, 280-2).

Riturile funerare acordate lui Misenus sunt descrise şi în scurtul crâmpei decupat din cartea a VI-a: „ossaque lecta cado texit Corynaeus aëno" (Virgil 1999, 548) pe care G.I. Tohăneanu le tălmăceşte în româneşte, astfel: „…oasele le-alege / Şi-n chiupul de aramă le astrucă" (Vergilius 1994, 283). Se detaşează din al doilea vers selectat, termenul regional de origine turcă, *chiup*, al cărui corespondent latin este substantivul *cadus* care desemnează un vas pentru păstrat vin, ulei, miere sau, în situaţia comentată, o urnă funerară. Din aria semantică a termenilor funerari, traducătorul a selectat şi verbul arhaic „a astruca", cu toate că în versiunea originală verbul *tegere* („a acoperi", „a ascunde vederii") nu are acelaşi registru funebru – cei doi termeni aparţinând registrului arhaic şi popular sunt aflaţi pe poziţii extreme (deşi raportul sintactic normal în limba de receptare de verb-complement direct pretindea proximitatea lor) – ca elemente expresive fundamentale. După incinerarea trupului, rămăşiţele lui Misenus au fost „astrucate", ascunse vederii în „chiupul de aramă".

Conform vestigiilor arheologice, în Sepulcretum-ul din Forul Roman, în sec. al VIII-lea până în al VI-lea î. Hr. au fost oficiate și incinerări și înhumări (Toynbee 1971, 39).

Cele două rituri de înmormântare au coexistat în toate regiunile peninsulei italice încă din timpul civilizației etrusce (Toynbee 1971,15). Interdicțiile cu privire la înhumări și incinerări, interzise în interiorul orașelor, interdicții instituite în *Legea celor 12 Table*,[20] probează faptul că, în sec. V-lea î. Hr, ambele rituri funerare erau practicate simultan (Toynbee 1971, 39). Alegerea unei metode în detrimentul alteia pare să fi fost condiționată doar de tradiția familială sau de preferința individuală, însă, este un lucru cert că, cele două rituri nu au fost practicate pretutindeni și oricând, în aceeași măsură. (Toynbee 1971, 15).

Deși reprezentarea lumii de dincolo, așa cum o înțelegeau romanii, nu concordă cu cea imaginată de poetul latin, totuși, faptul că în *Eneida* troienii și

[20] Tabla X, Leg., 1,2,10,11.

arcadienii practicau incinerarea, iar rutulii, volscii și semințiile latine, înhumarea, probează ideea că, prin distribuirea deliberată a obiceiurilor funerare în funcție de apartenența la neam, Vergilius a cunoscut și a transpus în poezie ritualurile funerare din vechime.

Bibliografie selectivă

Cicero. 1928. *On the Republic. On the laws* (transl. C.W. Keyes). Loeb Classical Library 213. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Cicero. 1909. M. Tulli Ciceronis *Orationes*: Recognovit brevique adnotatione critica instruxit Albertus Curtis Clark. Albert Clark. Oxonii. e Typographeo Clarendoniano. 1909. Scriptorum Classicorum Bibliotheca Oxoniensis.

Erasmo, Mario. 2008. *Reading Death in Ancient Rome*, The Ohio State University Press • Columbus.

Homer. 1995. *The Odyssey* (transl. A.T. Murray). Cambridge MA: Harvard University Press.Loeb Classical Library. Vols. I & II.

Homer. 1999. *The Iliad* (transl. A.T. Murray, Revised by William F. Wyatt). Cambridge MA: Harvard University Press. Loeb Classical Library. Vols. I & II.

Homer. 1967. *Iliada*, traducere în metrul originar de George Murnu, studiu introductiv și note de D.M., Pippidi. București: ELU.

Lucretius. 1975. *On the Nature of Things*,Translated by W. H. D. Rouse Revised by Martin F. Smith, Loeb Classical Library No. 181 (Bks. 1-6) Revised Edition.

Plautus. 1924. With an English translation by Paul Nixon, Loeb Classical Library. London: William Heinemann, vol. 3.

Pliny. 1942. *Natural History*, Volume II: Books 3-7. Translated by H. Rackham. Loeb Classical Library 352. Cambridge. MA: Harvard University Press.

Saunders, Catharine. 1925. *Cremation and inhumation in Aeneid*, in American Journal of Philology. (1925), pp. 352-357, Thematic Index of Classics in Jstor.catalog.perseus.tufts.edu/jstor/ topicpapers.php?t=42...1925.

Sourvinou-Inwod C. 1995. *„Reading" Greek death*. Oxford: Clarendon Press.

Toynbee, J.M.C. 1971. *Death and Burial in the Roman World*, The John Hopkins University Press, Baltimore and London.

Vergilius Maro, Publius. 1994. *Eneida*, prefață și traducere de G.I. Tohăneanu, note și comentarii de Ioan Leric. Timișoara: Editura Antib.

Virgil. 1999. *Eclogues, Georgics, Aeneid 1-6*, Translated by H. R. Fairclough. Revised by G. P. Goold, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England.

Virgil. 1999. *Aeneid: Books 7-12*. Appendix Vergiliana. Translated by H. Rushton Fairclough. Revised by G. P. Goold. Loeb Classical Library 64. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Mădălina STRECHIE
(Universitatea din Craiova)

Imaginea lui Caesar la Sallustius

Abstract: (Caesar's Image in Sallustius' Work) Caius Julius Caesar is a real character in the work of Sallustius. In this work, the former appears as a senator, as a providential man and winner in the second civil war. Caesar is a benefactor of Sallustius, therefore the latter is biased when he presents him, we might say, because he receives politico-administrative offices from the famous politician. Caesar appears as a very well defined character, both in *De coniuratione Catilinae*, and in the *Epistulae*. In *De coniuratione Catilinae*, Caesar is a controversial political figure, we do not realize from the writer's narratives if he was part of the famous plot or not, but in the *Epistulae*, Caesar is presented as a responsible political leader. In his work, the writer empathizes with Caesar, being interested in his psychology and cultural, administrative, military and political qualities.

Keywords: Caesar, Sallustius, character, politics, Roman history

Rezumat: Caius Iulius Caesar este un veritabil personaj în opera lui Salustius. În opera sallustiană apare ca senator, ca om providenţial şi ca învingătorul celui de-al doilea război civil. Caesar este un binefăcător al lui Sallustius de aceea acesta îl prezintă cu părtinire am putea spune, deoarece primeşte din partea vestitului om politic funcţii politico-administrative. Caesar apare foarte bine conturat ca personaj, atât în *De coniuratione Catilinae*, dar şi în *Epistulae*. În *De coniuratione Catilinae,* Caesar este un personaj politic controversat, nu ne dăm seama, din relatările scriitorului, dacă a fost parte a celebrului complot sau nu, dar în *Epistulae*, Caesar este prezentat ca un lider politic responsabil. În opera sa scriitorul empatizează cu Caesar, fiind interesat de psihologia şi calităţile sale culturale, administrative, militare şi politice.

Cuvinte-cheie: Caesar, Sallustius, personaj, politică, istoria romană

Introducere

Caesar, marele politician şi om de stat roman, a fost subiect de legendă pentru romani, atât pentru cei contemporani cu el, cât şi pentru viitorul imperial al Romei, dacă stăm să ne gândim că împăraţii romani purtau dumirea de *caesari.*

Sallustius a fost *socius et amicus Caesaris*, de aceea el oferă o imagine a lui Caesar susceptibilă a fi creionată *cum studio*. Oricum ar fi stat lucrurile, Caesar are o imagine demnă de un titan al politicii romane aşa cum a fost, imaginea unui bun orator şi a unui bun cetăţean al Romei.

Principalele opere ale lui Sallustius în care imaginea lui Caesar este pregnantă sunt *De coniuratione Catilinae* şi *Epistulae*. Imaginea lui Caesar cea mai interesantă, în opinia noastră, este aceea din *De coniuratione Catilinae* pentru că rămâne semnul de întrebare, dacă şi Caesar a fost parte la complotul lui Catilina, sau dacă nu a fost

complice şi a avut grijă doar de bunul mers al cetăţii sale şi a ordinii de drept, ca participant la *cursus honorum.* Sallustius insistă el însuşi în opera sa că nu a existat niciun amestec al marelui om politic şi general roman în complotul care a zguduit Cetatea celor şapte coline. Cu toate acestea, Sallustius nu ne convinge de nevinovăţia lui Caesar, din contră Caesar este cel care ne convinge prin discursul său, că nu este complet străin de complotiştii care au zguduit statul roman din temelii.

Relaţia dintre Sallustius şi Caesar

„Caesar era prietenul lui Sallustius" (*apud* Lascu, 1969, 8) ne spune reputatul profesor clasicist Nicole Lascu în studiul să introductiv la *Opera* lui Sallustius. De asemenea, Domnia Sa este de părere că în opera lui Sallustius, Caesar are o „umbră gigantică" (*ibidem*, 9). Aşadar, îl suspectăm de la bun început pe Sallustius că nu a scris *sine ira et studio* despre Caesar, datorită prieteniei care îl lega de acesta, clasicul latin fiind angrenat în „luptele politice alături de Caesar" (*ibidem,* 9) după părerea distinsului profesor, părere cu care suntem totalmente de acord.

Această prietenie a fost una notorie, una care a lăsat urme în politica şi administraţia romană, fiind avantajoasă pentru Sallustius pentru că el a fost numit *questor*, după aceea *tribunus plebis*, ca susţinător al lui Caesar în cel de-al doilea război civil (*ibidem,* 15). Caesar era „prieten şi protector" pentru Sallustius. Dar Sallustius este şi cel care se duce după Caesar în Gallia, atunci când poziţia sa de triumvir era ameninţată. Tot el este cel care i-a fost alături lui Caesar la trecerea Rubiconului în lupta de la Pharsalus, ca un prieten adevărat. Caesar l-a recompensat pentru aceasta cu un nou titlu de *questor* (*ibidem,* 16-19). Implicarea lui Sallustius a fost efectivă în sprijinul lui Caesar, fiind trimis de către acesta într-o insulă unde adversarii săi aveau o poziţie foarte şi un avantaj de provizii în faţa lui. Misiunea aceasta de război veritabil a fost îndeplinită cu succes de către Sallustius. Caesar îşi recompensează aliatul şi prietenul prin numirea lui drept guvernator ca proconsul al Numidiei (*ibidem,* 16-20).

Carierele politice ale ambilor urcă, Sallustius devine şi „istoriograful" binefăcătorului său, iar Caesar câştigă Roma (*ibidem,* 21). Cu toate acestea, Caesar este asasinat, iar Sallustius începe să devină un istoric în adevăratul sens al cuvântului, după moartea lui Caesar, chiar dacă renunţa la cariera politică. El s-a retras din politică, din toate funcţiile care i-au fost date de către binefăcătorul său şi începe să scrie istorie. Ca istoric el a fost un „analist" şi „primul istoric adevărat al Romei" (*ibidem,* 22, 26).

Acestea sunt relaţiile dintre Caesar şi Sallustius, care erau cu siguranţă prieteni, aliaţi şi adepţii aceluiaşi partid politic, dar fiecare şi-a respectat partea de prietenie, Caesar şi-a sprijinit politic prietenul, iar prietenul l-a făcut nemuritor prin scris, chiar dacă adesea, cu multă părtinire, fără exagerare totuşi.

Imaginea lui Caesar

Principalele trăsături ale lui Caesar sunt cele politice, ele au fost înfăţişate de către Sallustius în *De coniuratione Catilinae*, Caesar fiind prezentat în acţiunea sa de om politic, priceput în arta vorbirii, pledând pentru statul roman şi pentru cetăţenii săi, cărora doreşte să li se aplice legea şi nu ranchiune personale.

În complotul menţionat mai sus, Caesar era bănuit de amestec, în primul rând prin prisma „datoriilor sale" pe care le-ar fi contactat şi de la complotişti, ceea ce explică de ce a fost cam „binevoitor" cu aceştia şi nu atât de vehement precum Cicero, cel care demască nemaipomenitul complot (*ibidem,* 39). Sallustius îl prezintă ca pe un prieten pe Caesar, fiind foarte bine conturat în opera sa, el este un om plin de virtuţi, care s-a remarcat în Roma prin el însuşi şi prin faptele sale: „*Pe vremea mea însă doi bărbaţi s-au distins prin valori alese, dar feluriţi din fire, Marcus Cato şi Caius Caesar"* (Sallustius 1969, 121). Cei doi oameni de stat ai Romei au fost la fel de *clarissimi*, dar într-adevăr foarte diferiţi ca simpatii şi acţiuni politice; primul întruchipa Roma conservatoare, celălalt noua Romă, progresistă, care trebuia să evolueze de la o simplă republică tradiţională, la ceva mult mai importantă, Roma imperială.

Caesar este prezentat şi ca om,nu numai ca politician: *„Caesar era socotit mare prin binefaceri şi dărnicie"* (*ibidem,* 121). De această dărnicie s-a bucurat şi istoricul latin, care continuă să-şi laude binefăcătorul: *„Acela a ajuns vestit prin îmbunare şi îndurare"* (*ibidem*, 121). Aici Sallustius are dreptate, Caesar a dat dovadă de clemenţă de multe ori, clemenţă care uneori i-a adus mai mulţi duşmani decât prieteni, fiind un adevăr că şi-a iertat unii adversari din războiul civil, mai mult el lasă chiar prin testament poporului din Roma anumite sume de bani şi beneficii.

Sallustius continuă descrierea bunătăţii lui Caesar, poate pentru a explica puţin discursul lui destul de neutru în ceea ce priveşte complotiştii: *„Caesar şi-a câştigat faimă pentru că dăruia, ajuta şi ierta... La unul era loc de scăpare pentru nenorociţi... Toţi lăudau blândeţea aceluia... În sfârşit Caesar îşi puse în gând să lucreze, să vegheze, aplecat spre treburile prietenilor să şi le nesocotească pe ale sale, să nu se dea înapoi de la tot ceea ce era vrednic de dat..."* (*ibidem,* 121). Cu alte cuvinte Caesar era un om dedicat Romei şi poporului său, mai ales că el va fi câştigat bunăvoinţa poporului prin cucerirea Galiei, a câştigat ceea ce astăzi se cheamă opinia publică. Tocmai pentru că a fost cel care a câştigat de partea sa opinia publică din Roma, Caesar şi-a învins adversarii după moarte, iar urmaşul său politic i-a fundamentat visul lui imperial pentru Roma.

Sallustius ne spune că dorinţele lui Caesar echivalau cu ale poporului:„Pentru sine dorea cu înfocare o comandă fără margini, oaste şi un nou război, unde virtutea lui să poată străluci pe deplin." (*ibidem*, 121).

În complot se vehiculează numele lui Caesar, care după părerea lui Sallustius *„a fost amintit în chip mincinos de către alobrogi sau de către un alt denunţător."* (*ibidem,* 111). Caesar este amestecat într-un fel sau altul, din moment ce numele lui era vehiculat, dar Sallustius pune acest lucru pe seama invidiei unora din statul

roman pe calităţile şi ambiţia lui Caesar: *„Căci întotdeauna într-un stat cei care n-au nimic îi pizmuiesc pe cei buni."* (*ibidem,* 111). De asemenea, Sallustius sugerează că „tinerelul" Caesar nu putea să participe la complot, pentru că nu avea bani pentru a-i tocmi pe conspiratorii împotriva ordinii de drept a Romei: *„...prin dărnicia sa, ca simplu particular, şi serbările strălucite pe care le organizase, ca demnitar de stat, era înglodat în datorii."* (*ibidem,* 111). Numai că aceste datorii puteau să fi fost contactate şi de la conspiratori, iar lipsa banilor poate duce şi la conspiraţii, nu numai la evitarea lor. Sallustius ne descrie şi ura anti-complotiştilor care dorea să îl suprime fizic pe Caesar seduşi de „minciunile" celor care făceau parte din conspiraţie.

Discursul lui Caesar lasă şi mai mult loc speculaţiilor, încât nu ne dăm seama care este adevărul asupra implicării sau a ne-implicării sale în conjurație. Observăm doar că în discursul său, Caesar vorbeşte mult, frumos, manipulator, dar fără a spune de fapt nimic lămuritor la adresa conspiratorilor. Totodată din discursul său sesizăm că el este un veritabil om de stat roman, un politician abil, care pledează pentru raţiune, pentru distanţare şi pentru luare aminte, nu pentru o pedeapsă făţişă a conspiratorilor. Am crede mai degrabă că marele om politic şi general roman încearcă de fapt muşamalizarea cazului, nu lămurirea lui, din teamă probabil de a nu se ajunge şi la implicarea lui, mai puternică sau doar de conjunctură. Am crede mai mult că este un avocat care încearcă să caute pentru clienţii săi chichiţele legii pentru ca aceştia să fie absolviţi de vină.

Încă de la începutul discursului său, Caesar plasează îndoiala asupra veridicităţii gravităţii faptelor conspiratorilor conduşi de către Catilina: *„Senatori, s-ar cuveni ca toţi oamenii care se sfătuiesc asupra unor lucruri îndoielnice să nu fie stăpâniţi de ură, de prietenie, de mânie şi de milă."* (*ibidem,* 112).

Caesar îl acuză de fapt, voalat, pe Cicero, consul atunci, că este mânios şi acţionează sub imperiul răzbunării, dând chiar dovadă de ceea ce am numi astăzi, abuz în serviciu. Continuă discursul încercând să calmeze lucrurile, încercând să transforme complotul într-un delict de drept comun, dintr-un delict foarte grav de uneltire împotriva statului roman, o manipulare de fapt, încercând să obţină pedepse mai blânde, aplicabile delictelor de drept comun, nu trădării de stat: *„Nu-i este uşor minţii omeneşti să întrezărească adevărul atunci când acestea îi stau în cale* (sentimentele personale pe care le-a descris anterior-s.n.*), şi nimeni n-a dat ascultare în acelaşi timp patimilor şi intereselor sale. Când îţi încordezi mintea ea are putere; dacă patima îi ia locul, stăpâneşte ea, iar mintea nu mai valorează nimic"* (*ibidem,* 112).

După acest atac voalat la adresa lui Cicero, Caesar oferă numeroase exemple din istoria romană, când în diverse situaţii Senatul Romei a dezbătut vinovăţiile unora sau ale altora, a ţinut cont doar de interesele statului, nu ale lor, personale, *„... împotrivindu-se pornirilor sufletului lor"* (*ibidem,* 112), de aceea cei ce sunt chemaţi să judece faptele conspiratorilor sunt îndemnaţi*„să nu ţineţi mai mult seamă de mânia voastră, decât de bunul vostru nume."* (*ibidem,* 112).

Remediul patimilor personale sunt legile statului, după care ar trebui să fie pedepsiţi uneltitorii, de aceea Caesar îi îndeamnă pe senatorii romani să folosească legile existente atunci în statul roman pentru a-i pedepsi pe uneltitori, nu să se inventeze pedepse fără o bază legală, chiar dacă nu exista o încadrare legală a crimei de care se făceau aceştia vinovaţi. De asemenea, prin discursul său, de fapt o pledoarie, Caesar desfiinţează discursurile rostite anterior de către senatorii, care pledau pentru pedepsirea drastică a vinovaţilor, deoarece după părerea lui Caesar pedepsirea lor capitală ar echivala cu un război civil: *„...toate* (discursurile; s.n.) *sunt pline de arme, de cadavre, de sânge şi de jale."* (*ibidem,* 113). Scopul acuzatorilor a fost în opinia lui Caesar manipularea auditoriului: *„Dar, pe zeii nemuritori, ce-au urmărit asemenea cuvântări? Oare să vă înverşuneze împotriva conjuraţiei? De bună seamă, pe cine nu l-a tulburat o nelegiuire atât de mare şi de cumplită, îl va înflăcăra o cuvântare!"* (*ibidem,* 113). Mai mult, Caesar îi suspectează pe acuzatori nu numai de părtinire şi manipulare, ci şi pentru exagerarea voită a faptelor conspiratorilor*: „... mulţi le socotesc mai mari decât sunt aievea."* (*ibidem,* 113).

Marele om politic, general şi vizionar, Caesar pledează pentru responsabilitatea conducătorilor şi în respectarea demnităţii funcţiilor lor, care ar trebui să-i facă să acţioneze în conformitate cu legile: *„Dar faptele celor care, învestiţi cu puteri înalte, trăiesc în strălucire, sunt cunoscute de toţi muritorii... şi ceea ce la alţii se numeşte mânie, la cei care deţin puterea se cheamă îngâmfare, ba chiar cruzime."* (*ibidem,* 114).

Pedeapsa capitală aplicată unor cetăţeni romani, chiar dacă acuzaţi de complot împotriva statului roman, i se pare lui Caesar *„nemaiîntâlnită",* pledând pentru alte pedepse, mai puţin dure, cel puţin nu capitale. Pedepsele, în opinia lui Caesar, trebuie să ţină cont de legile Romei, mai ales pentru a nu face loc unor precedente periculoase pentru statul roman, punându-i astfel în pericol pe cetăţenii acestuia: *„... acea pildă nouă se strămută de la cei ce merită a fi pedepsiţi asupra unora care nu sunt vrednici de pedeapsă."* (*ibidem,* 115). De asemenea, pentru a-şi argumenta îngrijorările, Caesar face analogia situaţiei din Roma cu aceea din Atena, insistând pe abuzurile pe care le poate săvârşi puterea. Deşi el nu îl acuză făţiş pe Cicero de abuz de putere, sugerează totuşi că precedentul pedepsei capitale pentru cetăţenii romani ar fi unul periculos, care ar da puteri discreţionare unui consul al republicii, consul care nu s-ar mai folosi de lege, ci de arme: *„Eu nu mă tem de aceste lucruri din partea lui Marcus Tullius şi nici în vremurile pe care le trăim; dar într-un stat mare există multe şi felurite minţi. S-ar putea ca în altă vreme, sub un alt consul, care ar avea oastea în mână, să se creadă adevărat un lucru fals. Când, luându-se după acest exemplu, prin decretul senatului, vreun consul va scoate sabia, cine îl va ţine în frâu sau cine îl va mai stăpâni?"* (*ibidem,* 116).

În finalul cuvântării sale Caesar îşi spune părerea cu privire la pedeapsa meritată de uneltitori, anume exilul şi confiscarea averii potrivit Legii Porcia: *„... senatori, eu socotesc acest argument mai presus de toate pentru ca noi să nu luăm o*

hotărâre nemaiîntâlnită... Hotărâm, aşadar, ca aceştia să fie lăsaţi liberi şi să sporească oastea lui Catilina? Câtuşi de puţin." (*ibidem,* 116).

Astfel şi-a argumentat Caesar decizia, lăsând totuşi să planeze asupra sa îndoiala implicării în celebrul complot al lui Catilina. A fost sau nu a fost Caesar implicat în această uneltire? Era şi întrebarea contemporanilor săi. Cato spunea despre Caesar că *„frumos şi cu măiestrie a vorbit Caius Caesar..."*, dar a sesizat ca un bun avocat, că în acelaşi timp Caesar era singurul care nu era speriat de acestă situaţie extraordinară pentru statul roman, un lucru foarte suspect: *„iar dacă în mijlocul unei temeri aşa de mari şi a tuturora, numai el singur nu se teme..."* (*ibidem,* 118).

Imaginea lui Caesar din *De coniuratione Catilinae* este una foarte interesantă, plină de acţiune, una care pune în valoare abilităţile politice ale lui Caesar.

În *Epistulae* imaginea lui Caesar este tot una de politician, de general ingenios prin victoria sa de la Pharsalus, în special în prima dintre scrisori. În cea de-a doua, Caesar este oglindit ca învingător al galilor şi singurul conducător al statului roman, un conducător care doreşte transformarea în bine a Romei prin legi noi, prin instituţii noi, numai că are de înfruntat opoziţia retrogradă şi conservatoare. (*cf*. Grimal 1997, 161).

Eugen Cizek, regretatul clasicist, era de părere că deşi sunt contestate, ca aparţinând lui Sallustius, *Epistulae* „oferă o perspectivă politică categoric caesariană... Ele exprimă nădejdea că Caesar va redresa moravurile politice în funcţie de idealurile popularilor... de principii republicane. A doua scrisoare îl desemnează pe Caesar cu titlul de *„imperator..."* (*apud* Cizek 2003, 220); Caesar este văzut nu ca un dictator militar, ci ca un *„rector",* adică un „protector al republicii" (*ibidem).* Aşadar, şi imaginea din *Epistulae* este tot una politică, deoarece Caesar o fost un general al politicii şi un politician general, cu talente extraordinare în ambele arte, atât a lui Marte, cât şi în cea a politică.

Concluzii

Imaginea lui Caesar la Sallustius este cea a unui om politic, plin de controverse totuşi, dacă analizăm statura sa în *De coniuratione Catilinae*. A fost Caesar implicat în conjuraţie? Noi credem că a fost, dar numai parţial, probabil din cauza unor sume de bani împrumutate de la unii dintre uneltitori. Căci lipsa banilor, clamată de Sallustius că l-ar fi ţinut pe Caesar departe de complot, noi o bănuim chiar cauza apropierii lui Caesar de conspiratori. Mai mult, Caesar era un om ambiţios, care la începutul vieţii sale în politica mare romană nu a avut mijloace financiare pe măsura ambiţiilor sale. Pentru putere, inclusiv financiară, Caesar s-a implicat în primul triumvirat, fiind de fapt inteligenţa vie şi politicianul din acea alianţă, dar nu era absolut deloc creditorul ei financiar. Nici în acel moment al complotului Caesar nu avea o forţă financiară de invidiat.

Posibil ca în cazul complotului lui Catilina, Caesar a văzut, poate o oportunitate demnă de a risca, el fiind un om de acţiune. În plus, discursul său

demonstrează aceeaşi părtinire ca şi ale acelora care acuzau, numai că părtinirea lui era pentru cei inculpaţi, căutând anumite tertipuri legale pentru o pedeapsă cât mai blândă, oricum una care să evite suprimarea fizică. Ca partener al conspiratorilor, Caesar şi-a dovedit loialitatea, şi prin aceasta caracterul, într-un fel şi faţă de Roma şi a menţinerii ordinii de drept în cadrul acesteia, dar şi faţă de acuzaţi, pe care nu-i condamnă făţiş, dar nici nu-i apără cu vehemenţă, plasând totuşi, subtil o undă de îndoială asupra veridicităţii acuzării şi a mărimii sale reale.

Din discursul său sesizăm discursul unui avocat pentru *altera pars*, chiar dacă acea parte era statul aşa cum insistă Caesar, dar el convenea şi pârâților.

Pedeapsa propusă de către marele om de stat şi general roman, anume exilarea conspiratorilor şi confiscarea averilor acestora în favoarea statului, era foarte convenabilă, inclusiv pentru Caesar, dacă acesta ar fi participat într-o măsură sau alta în conspiraţie. Prin înlăturarea conspiratorilor departe de Roma, îi asigura şi lui siguranţă, fiind departe şi de el. Ar fi îndepărtat de el orice pericol, ţinându-şi totodată şi partea de învoială din acea afacere politică murdară.

Cu toate acestea Caesar se dovedeşte un om politic de excepţie pentru că reuşeşte să-şi îndepărteze şi umbra din această afacere murdară a politicii romane, nefiind totuşi nicio dovadă palpabilă a implicării sale, doar foarte multe zvonuri pe care abilul om politic le demontează unul câte unul.

În *Epistulae* avem imaginea lui Caesar care a devenit nu numai conducătorul Republicii, ci un conducător mondial. Caesar este o personalitate, dar şi un personaj de marcă al istoriei, nu numai al lui Sallustius.

Bibliografie:

Bayet, Jean. 1972. *Literatura latină,* în românește de Gabriela Creţia. Versurile au fost traduse de Petre Stati. Studiu introductiv de Mihai Nichita. Bucureşti: Editura Univers.

Ceia, Valy. 2009. *Literatură şi credinţă. Stucturi tematice contrastante şi paradoxale*. Timişoara: Editura Universităţii de Vest.

Cizek, Eugen. 2003. *Istoria literaturii latine*, volumul I. Bucureşti: Grupul Editorial Corint.

Grimal, Pierre. 1997. *Literatura latină*, traducere de Mariana şi Liviu Franga, Note suplimentare şi cuvânt înainte de Liviu Franga, Medalion biografic Pierre Grimal de Eugen Cizek. Bucureşti: Editura Teora.

Sallustius, Crispus C. 1969. *Opere.* Studiu introductiv, traducere, note şi indice de Nicolae Lascu. Cluj-Napoca: Întreprinderea Poligrafică.

Maria SUBI
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Spaţiul celest în creaţia vergiliană

Abstract: (The Celestial Space in the Virgilian Creation) The celestial space, constantly evoked in Vergil's creation, is associated with the idea of expanse, elevation, profoundness, which are everlasting defining elements of poetic thinking and imagery. The fascination exercised by the blue sky on the Mantuan artist is reflected, at lexical level, by the frequency of the noun *caelum*and its synonyms (*āēr*, *aether*, *altum*, *aura*, *axis*, *Juppĭter*, *Olympus*, *polus* etc.), which are used in Virgilian lyrics to express the variable terminology of the blue. Suggested by *caelum* and its synonyms, the ether's blue is conveyed by the Latin poet by means of certain twosomes such as: *apertum caelum* ("the azure plains"); *aether apertus* ("the clear sky far above the ground"); *caelum serēnum* ("the sky with sapphire face"); *caelum apertum* ("sunlit sky"), or through certain nouns such as *pūrum*and *serēna* (poetic plural) "unclouded sky". This celestial image, as reflected by Virgil in his lyrics, is often accompanied by light – solar, lunar or stellar, causing the cosmic azure to come into a plastic association with the golden tonality of the stars. On the other side, in contrast to the sky's blue, dark clouds are also showing up in the Virgilian universe (*nubila caeli, nubibus atris*), as well as ashes (*caligine*), lightning (*fulgura*), flames (*globos flammarum*), smoke (*fumo*) – everything presented against the bright firmament of the skies. The chromatic contrast thus created is meant to further emphasize the bright sky (*aether, aura, caelum* etc.), a symbol of purity, serenity, and infinity.

Keywords: sky, infinity, azure, light, clouds, chromatic contrast

Rezumat: Evocat constant în creaţia lui Vergilius, spaţiul celest se leagă de conceptele de vastitate, înălţime, profunzime – elemente definitorii ale gândirii şi imaginaţiei poetice dintotdeauna. Fascinaţia pe care cerul albastru o exercită asupra artistului mantuan se reflectă, la nivel lexical, în frecvenţa substantivului *caelum* şi a sinonimelor sale (*āēr*, *aether*, *altum*, *aura*, *axis*, *Juppĭter*, *Olympus*, *polus* etc.), care se împletesc în versurile vergiliene, variind expresiv terminologia azurului. Sugerat de *caelum*şi termenii din sfera sa sinonimică, seninul văzduhului este reprodus de poetul latin cu ajutorul unor binoame ca: *apertum caelum* („azurele câmpii"); *aether apertus* („naltul cer senin"); *caelum serēnum* („cerul cu faţa azurie"); *caelum apertum*(„cerul seninos") sau al unor substantive precum *pūrum* şi *serēna* (plural poetic) „cer senin". Imaginea aceasta celestă, reflectată de Vergilius în paginile sale, se însoţeşte adesea cu lumina – solară, selenară sau stelară, ceea ce face ca azuriul uranic să intre într-o plastică asociere cu tonalitatea aurie a astrelor. Pe de altă parte însă, ca un contrapunct la albastrul cerului, în universul vergilian îşi fac apariţia şi norii sumbri (*nubila caeli, nubibus atris*), funinginea (*caligine*), fulgerele (*fulgura*), flăcările (*globos flammarum*), fumul (*fumo*) – totul proiectat pe fundalul diafan al tăriei. Contrastul cromatic ce se naşte astfel este menit să pună mai puternic în relief bolta senină (*aether, aura, caelum* etc.), simbol al purităţii, al serenităţii şi al infinitului.

Cuvinte-cheie: cer, infinit, azur, lumină, nori, contrast cromatic

Evocat frecvent în creaţia lui Vergilius, spaţiul celest se leagă – aşa cum demonstrează G.I. Tohăneanu în lucrările sale consacrate unui alt creator de geniu –, de conceptele de vastitate, înălţime, profunzime şi depărtare (vezi Tohăneanu 1989,

126; Tohăneanu 1975, 186-187), ***caeli*** *spatium* „simbolizând setea de infinit, lărgimea şi profunzimea gândirii poetului" (Tohăneanu 1965, 93). Este cât se poate de semnificativă, aşadar, predilecţia artistului mantuan pentru tema cerului, una din acele teme care, „descătuşând fantezia" (Tohăneanu 1975, 139), „îngăduie imaginaţiei poetice să se desfăşoare pe suprafeţe imense" (*ibidem*, 129; cf. şi *ibidem*, 186-187), cutreierând seninul înalt, fără de margini:

> *Tollimur in* ***caelum****, curvato gurgite* (*Aen.*, III, 564) „Boltindu-se vâltoarea, ne azvârle/ În *slăvi*"[1] (p. 159); *Ipse deum tibi me claro demittit Olympo/ Regnator,* ***caelum*** *et terras qui numine torquet* (*Aen.*, IV, 268-269) „Din strălucitu-Olimp, aici la tine/ Mai marele-ntre zei, el mă trimise,/ Cel care cu divina lui putere/ Şi cerul, şi pământu-oblăduieşte" (p. 189); *maximus Atlas/* ***Axem*** *umero torquet stellis ardentibus aptum* (*Aen.*, IV, 481-482) „voinicul Átlas răsuceşte/ Pe umeri-i vânjoşi cereasca boltă,/ Bătută toată cu arzânde stele" (p. 201); *Haec ubi dicta dedit,* ***caelo*** *se protinus alto/ Misit, agens hiemem, nimbo succincta* (*Aen.*, X, 633-634) „Aşa zicând, din ceruri nalte/ Se lasă într-un nor, mânând furtună" (p. 506); ***Mundus****, ut ad Scythiam Riphaeasque arduus arces/ Consurgit, premitur Libyae devexus in austros* (G., I, 240-241) „Şi după cum se nalţă bolta mândră/ Spre Scitia şi vârfurile Rifei,/ Astfel ea scade coborând spre ţărmul/ De miazăzi, pe unde bate vântul/ Din Africa, Austrul" (p. 141).

„Puterea de seducţie pe care cerul albastru – purtător al sugestiei infinitului – o exercită asupra gândirii, fanteziei şi sensibilităţii" (Tohăneanu 1975, 187) lui Vergilius se reflectă, la nivel lexical, în frecvenţa substantivului *caelum* şi a sinonimelor sale:

> *Juppiter* ***aethere*** *summo/ Despiciens mare velivolum terrasque jacentes,/ Litoraque et latos populos, sic vertice* ***caeli/*** *Constitit et Libyae defixit lumina regnis* (*Aen.*, I, 223-225) „Din slava slăvilor priveşte Joe/ La marea purtătoare de corăbii,/ La joasele pământuri, la limanuri,/ La seminţiile lăţite-n lume./ Ş-oprindu-se pe cer în vârful bolţii,/ Spre ţara Libiei îşi aţinteşte/ Privirea" (p. 45); *Hic Caesar et omnis Iuli/ Progenies magnum* ***caeli*** *ventura sub* ***axem*** (*Aen.*, VI, 789-790) „Aici e Cezar şi întreg alaiul/ Urmaşilor lui Iulus, ce urca-va/ Cîndva-n lumină, sub înalta boltă/ A cerului" (p. 312); *Hic Pater omnipotens ter* ***caelo*** *clarus ab alto/ Intonuit, radiisque ardentem lucis et auro/ Ipse manu quatiens ostendit ab* ***aethere*** *nubem* (*Aen.*,VII, 141-143) „Atunci, atotputernicul Părinte/ Tunat-a din tăriile albastre/ De trei ori şi, cu mâna-i zguduindu-l,/ Ivi dinspre văzduhul nalt un nour/ Arzând în razele luminii de-aur" (p. 336); *Te super aetherias errare licentius* ***auras/*** *Haud Pater ille velit, summi regnator* ***Olympi*** (*Aen.*, VII, 557-558) „Dar, slobodă să lăiniceşti tu-n lume/ Brăzdând văzduhul, nu îngădu-i-va/ Mai mult Părintele Ceresc, stăpânul/ Preanaltului Olimp" (p. 358); *Cum pater in ripa gelidique sub* ***aetheris axe****/ Aeneas, tristi turbatus pectora bello,/ Procubuit* (*Aen.*, VIII, 28-30) „Atunci pe ţărm, părintele Enea,/ Sub bolta de răcoare a tăriei,/ Cu suflet copleşit de grozăvia/ Războiului, se tolăni" (p. 382); *signum* ***caelo*** *Cytherea dedisset aperto./ Namque improviso vibratus ab* ***aethere*** *fulgor/ Cum sonitu venit* (*Aen.*, VIII, 523-525) „semn le dete Venus/ Din cerul seninos. Căci dintr-o dată/ Dinspre văzduh, cutremurat, un fulger/ Cu vuiete ţâşni" (p. 407); *at illa leves* ***caeli*** *delapsa per* ***auras****/ Insonuit nigro circumdata turbine corpus* (*Aen.*, XI, 595-596) „şi nimfa lunecă din slavă:/ Vârtej de negri nori o împresoară,/ Văzduhul fâşâind de fâlfâirea-i" (p. 557).

Având drept atribute „îndepărtarea, imuabilitatea, grandoarea, frumuseţea sublimă", la care se adaugă ideea de „transcendenţă, superioritate, forţă, creativitate,

[1] Pentru traducerea în limba română a textului vergilian, vezi Vergilius 1994 şi Vergilius 1997.

perenitate, sacralitate etc." (Evseev 1994, 35), cerul reprezintă un element constant în universul vergilian, ţinta pre-dilectă a privirilor, a strigătelor şi a gesturilor suplicante, după cum rezultă din prezența în versuri a acuzativului direcţiei (*ad* ***auras***, *ad* ***sidera***, *in* ***caelum***) sau a concurentului său poetic, dativul direcţiei (***caelo***):

> ***Ad caelum*** *tendens ardentia lumina frustra,/ Lumina* (*Aen.*, II, 405-406) „*În slava cerului* zadarnic ochii/ Cei arzători ea și-i îndreaptă" (p. 103); *tendoque supinas/* ***Ad caelum*** *cum voce manus* (*Aen.*, III, 176-177) „Şi braţele cu palmele întoarse/ *Spre cer* le nalţ" (p. 138); *Tollimur* ***in caelum****, curvato gurgite* (*Aen.*, III, 564) „Boltindu-se vâltoarea, ne azvârle/ *În slăvi*" (p. 159); *Cernimus […]/ Aetnaeos fratres,* ***caelo*** *capita alta ferentes* (*Aen.*, III, 677-678) „Îi vedem pe-ai Etnei/ Fârtaţi, urcând *spre slavă* frunţi semeţe" (p. 164); *It clamor* ***caelo*** (*Aen.*, V, 451) „Strigarea lor *spre ceruri* se înalţă" (p. 242); *et* ***in caelum*** *paribus se sustulit alis/ Ingentemque fuga secuit sub nubibus arcum./ Agnovit juvenis duplicesque* ***ad sidera*** *palmas/ Sustulit* (*Aen.*, IX, 14-17) „Şi, desfăcându-şi aripele large,/ Nălţatu-s-a-*n tării*, scriind sub nouri/ Un mare curcubeu în a ei fugă./ Recunoscând-o, tânăru-şi ridică/ *Spre ceruri* braţele-amândouă" (p. 427-428); *et ambas/* ***Ad caelum*** *tendit palmas* (*Aen.*, X, 844-845) „*Spre cer* întinde braţele-amândouă" (p. 517); *It* ***caelo*** *clamorque virum clangorque tubarum* (*Aen.*, XI, 192) „*La ceruri* urcă/ Al trâmbiţelor strigăt şi jelania/ Ostaşilor" (p. 537); *flammis inter tabulata volutus/* ***Ad caelum*** *undabat vertex* (*Aen.*, XII, 672-673) „vârtej de flăcări suie/ În valuri, printre caturi, *spre tărie*" (p. 615); *se laetus* ***adauras****/ Palmes agit* (*G*., II, 363-364) „Se nalţă *în văzduh* voiosul curpen" (p. 176).

În imediata vecinătate semantică a lui *caelum* (*coelum*)[2], se plasează câteva vocabule grecești, precum: *āēr, āĕris* (gr. *ἀήρ*) „aer, atmosferă", termen emblematic pentru albastrul aerian al văzduhului; masculinul *aethēr,-ĕris* (gr. *αἰθήρ*) și femininul *aethra,-ae* (gr. *αἴθρα*) „înaltul cerului", ce asociază absoluta serenitate a tăriei cu eterul pur și luminos (Bachelard 1997, 180; Durand 1998, 145), „partea cea mai de sus a cerului" (Kernbach 1995, 23). Aceeaşi relaţie de sinonimie se stabileşte între *caelum* şi *aura,-ae* (cuvânt întrebuinţat adesea cu sensul figurat de „înaltul cerului, văzduh, cer") sau între *caelum* și *altum,-i*, care trimite din nou către ideea de altitudine celestă, fiind forma neutră substantivizată a lui *altus*(3) „înalt". Tot aici se rânduiesc substantivele *axis,-is* „axul cerului, bolta" (DG, *s.v.*) și *pŏlus,-i* „pol, cer, firmament" (DG, *s.v.*) și trebuie subliniat faptul că acest din urmă lexem, utilizat pe alocuri cu forma sa de plural poetic (*poli*), creează o impresie de grandoare, de măreţie benefică pentru atmosfera de ansamblu a textului (vezi Subi, 123)[3]. O valoare similară dobândesc în versurile mantuanului și două nume proprii: *Juppĭtĕr* şi *Olympus,-ī*, care, aşezate fiind în contexte noi, simbolice, își modifică semantismul: în consecinţă, *Juppĭtĕr* nu-l mai desemnează pe zeul cerului luminos, *Pater omnĭpŏtens*, ci ajunge, prin substituţie metonimică, să desemneze „tăria, văzduhul" (DG, *s.v.*), iar *Olympus,-ī*, în urma unui traseu similar, figurează nu doar Olimpul, sălaşul zeilor, ci și „azurul, bolta" (DG, *s.v.*). Asemenea echivalențe semantice îngăduie alternarea substantivelor *āēr*, *aethēr* sau

[2] În legătură cu grafia *coelum*, vezi Ernout, Meillet 2001, 83.

[3] Cu privire la valoarea expresivă a utilizării pluralului în locul singularului, substituţie care produce un fel de extindere, de amplificare a imaginii – «une sorte d'agrandissement de l'idée, de l'image, du sentiment» –, vezi Marouzeau 1935, 208-209.

aethra, *aura*, *axis*, *caelum*, *Juppĭtĕr*, *Olympus*, *pŏlus* etc., care se înşiruie adesea într-un cuprins sintactic foarte îngust, alcătuit din două sau trei versuri, după cum se poate vedea în exemplele următoare:

*Eripiunt subito nubes **caelum** que diemque/ Teucrorum ex oculis: ponto nox incubat atra./ Intonuere **poli** et crebris micat ignibus **aether*** (*Aen.*, I, 88-90) „Au şi răpit, şi cerul şi lumina,/ Din a troienilor privire, norii./ Pe mare noaptea se prăvale, oarbă./ Cutremură-se ceruri, iar văzduhul/ Tot pâlpâie de fulgerele dese" (p. 37-38); *Aspice bis senos laetantes agmine cycnos,/ Aetheria quos lapsa plaga Jovis ales aperto/ Turbabat **caelo**; nunc terras ordine longo/ Aut capere aut captas jam despectare videntur./ Ut reduces illi ludunt stridentibus alis,/ Et coetu cinxere **polum** cantusque dedere,/ Haud aliter puppesque tuae pubesque tuorum/ Aut portum tenet* (*Aen.*, I, 393-400) „Priveşte aste lebezi, douăspre'ce,/ Cât de voioase sunt că împreună/ Se află iarăşi. Nu de mult, un vultur,/ Alunecând din slăvi, le risipise/ Pe-azurele[4] câmpii; acuma însă/ În rânduială pe pământ se lasă/ În lung şirag, sau par să îşi aleagă,/ De sus privind, un loc ca să coboare./ Aşa cum, regăsite, ele zburdă/ Foşnind din aripi şi cântând, văzduhul/ Cu hora lor învăluindu-l, astfel/ Şi navele, şi soţii tăi cei tineri/ Se află-n port" (p. 54); *Vertitur interea **caelum** et ruit Oceano Nox,/ Involvens umbra magna terramque **polum**que* (*Aen.*, II, 250-251) „În vremea asta cerul se roteşte/ Şi Noaptea din ocean se aridică,/ În umbră deasă astrucând pământul,/ Şi cerul" (p. 95); *atque imo barathri ter gurgite vastos/ Sorbet in abruptum fluctus rursusque sub **auras**/ Erigit alternos et **sidera** verberat unda* (*Aen.*, III, 421-423) „De trei ori, din a hăului bulboană,/ În fiecare zi ea soarbe-n pântec/ Nămeţi de valuri, iar apoi le scuipă-n/ Văzduh, cu ele cerul împroşcându-l" (p. 151); *Nam neque erant astrorum ignes nec lucidus **aethra**/ Siderea **polus**, obscuro sed nubila **caelo*** (*Aen.*, III, 585-586) „Nu se zăreau pe sus luciri de aştri,/ Nici bolta nu se limpezea cu stele/ În naltu-i creştet: nouri se-adunase/ Pe ceru-ntunecat" (p. 160).

Felurite și expresive, elementele lexicale înscrise în vasta familie sinonimică a lui *caelum*, se împletesc astfel în versurile poetului mantuan, variind sugestiv terminologia azurului[5]:

*pulsi regnis quae maxima quondam/ Extremo veniens Sol aspiciebat **Olympo*** (*Aen.*, VII, 217-218) „furăm izgoniţi dintr-o domnie,/ Ce se vădise cândva cea mai mare/ Din câte le priveşte mândrul soare,/ Venind de către răsărit pe *boltă*" (p. 340); *Medium video discedere*

[4] Folosit în traducerea cromaticii celeste din poezia vergiliană, *azur* este un termen cu o istorie interesantă, întrucât, provenit fiind din limba persană, el a trecut mai întâi în arabă, apoi în latina medievală, de unde a fost preluat de limbile europene moderne: rom. *azur*, it. *azzurro*, fr. *azur*, span. *azul*, germ. *Azur*, engl. *azure* (vezi Tohăneanu 1986, 174-175; Tohăneanu 1989, 14-15). Relieful poetic deosebit al acestui sinonim al albastrului uranic este confirmat de prezenţa sa frecventă în lirica eminesciană: „din tainica pădure/ Apare luna mare câmpiilor *azure*,/ Împlându-le cu ochiul ei mândru, triumfal" (*Împărat şi proletar*, A, p. 84); „O, lăsaţi să moi în ape oceanici a mea liră!/ Să-mbrac sunetele-i dalbe cu a undelor zâmbire,/ Cu-ale stelelor icoane, cu a cerului *azur*"; „Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de *azur*" (*Memento mori*, P, p. 146-147, 155); „şi în *azur* muiete/ Curg stele de-aur dulci şi-mprăştiete" (*Pustnicul*, P, p. 247); „Ceru-ntinde sus senina-i pânzărie de *azur*" (*Antropomorfism*, P, p. 267); „Natura de jur, împrejur,/ Pe sus e o boltă de-*azur*" (*Frumoasă-i*…, P, p. 26); „Printre stânci cu poala-n mare/ Şi cu fruntea-n cer de-*azur*" (*Cine-i*?, P, p. 47).

[5] Terminologia celestă este foarte bogată şi în poezia românească, ea reunind, alături de *cer*, lexeme precum *azur, boltă, cerime, firmament, înălţime, sus, tărie, văzduh, zare, zenit* etc. În legătură cu diversele sinonime poetice ale cuvântului *cer*, vezi Tohăneanu1986, 172-177; idem 1995, 155-156; idem1989, 13-17; idem 2000, 264-268. Cf. şi Constantinovici I 2004, 84, 120-121, 408; eadem II 2008, 111-112 şi eadem 2005, 170-174.

caelum/ *Palantesque* ***polo*** *stellas* (*Aen.*, IX, 20-21) „Iată, se desface/ Perdeaua *cerului* şi văd, la mijloc,/ Cum stelele, în toi de zi, colindă" (p. 428); *Jamque dies* ***caelo*** *concesserat almaque curru/ Noctivago Phoebe medium pulsabat* ***Olympum*** (*Aen.*, X, 215-216) „Şi iată, ziua de pe *cer* fugise,/ Iar blânda lună, lunecând pe *boltă*/ În carul ei rătăcitor prin noapte,/ Din drum, bătuse-aproape jumătate" (p. 484-485); *et alto/ Dat signum* ***coelo****, quo non praesentius ullum/ Turbavit mentes Italas monstroque fefellit./ Namque volans rubra fulvus Jovis ales in* ***aethra****/ Litoreas agitabat aves turbamque sonantem/ Agminis aligeri, subito cum lapsus ad undas/ Cycnum excellentem pedibus rapit improbus uncis./ Arrexere animos Itali, cunctaeque volucres/ Convertunt clamore fugam (mirabile visu!)/* ***Aethera****que obscurant pennis hostemque per* ***auras****/ Facta nube premunt* (*Aen.*, XII, 244-254) „Din *slăvi* înalte/ Un semn ea dă – mai sigur decât toate,/ O arătare-n stare pe italici/ Să-i zguduie în cuget, amăgindu-i./ Căci un vultùr roşcat, tăind *văzduhul*/ Cel înroşit, stârnise nişte paseri/ Pe ţărm, un stol de aripi foşnitoare./ Fugeau acum, când deodat' vulturul,/ Lăsându-se să lunece spre unde,/ Înşfacă, ticălosul, cu-a lui gheare/ O lebădă frumoasă ca nealta./ Italicii şi-ncoardă luarea-aminte/ Văzând cum fuga paserile toate/ Şi-o contenesc şi-ntorcu-se cu larmăt –/ Minune mare! – şi cu mii de pene/ Întunecă *văzduhul*; şi pe duşman,/ Scriind un nor pe *cer*, îl împresoară" (p. 593-594); *Verum, ubi tempestas et* ***caeli*** *mobilis umor/ Mutavere vias, et* ***Juppiter*** *uvidus Austris/ Denset, erant quae rara modo, et quae densa, relaxat,/ Vertuntur species animorum* (*G.*, I, 417-420) „Dar vremea şi hoinara umezeală/ Din *slavă*, când mutatu-şi-au orândul,/ Iar *aerul* jilav cu-Austru-ndeasă/ Tot ceea ce nainte rar fusese,/ Iar ceea ce fusese des, destramă, –/ Atunci vieţuitoarele îşi schimbă/ Şi felul lor de-a fi" (p. 150).

Se adaugă aici şi o seamă de alcătuiri poetice, înzestrate cu o mare putere de sugestie, care funcţionează ca „sinonime metaforice" ale cerului (vezi Tohăneanu 1975, 187)[6]:

Nos, tua progenies, ***caeli*** *quibus annuis* ***arcem*** (*Aen.*, I, 250) „Iar noi, mlădiţa ta, pe care însuţi/ Ne-ngădui în *cereştile portaluri*" (p. 46); *taedet* ***caeli convexa*** *tueri* (*Aen.*, IV, 451) „silă i-e de-acuma/ *Boltirea cerului* s-o mai privească" (p. 199); *Aurea nunc solio* ***stellantis regia caeli****/ Accipit* (*Aen.*, VII, 210-211) „primit el fost-a/ În *stelnicul palat regesc*, Olimpul" (p. 340); ***supera ardua*** *linquens* (*Aen.*, VII, 562) „părăseşte/ *Înaltul larg de sus*" (p. 358); *Electram maximus Atlas/ Edidit,* ***aetherios*** *umero qui sustinet* ***orbes*** (*Aen.*, VIII, 136-137) „Electra-i fiica/ Lui Átlas uriaşul, care *bolta/ Cerească* pe un umăr o sprijînă" (p. 388); ***Aetheria*** *tum forte* ***plaga*** *[...] urbemque videbat* (*Aen.*, IX, 638-639) „Atuncea, din *tăriile albastre* […],/ Privea cetatea" (p. 459); *Panditur interea* ***domus omnipotentis Olympi****/ Conciliumque vocat divum pater atque hominum rex/* ***Sideream in sedem*** (*Aen.*, X, 1-3) „*Palatu-Olimpului cel preaputernic*/ Deschide-se estimp; adună sfatul,/ Al zeilor şi-al oamenilor Tată/ Sus, *înlăcaşul constelat*" (p. 473); *Candidus insuetum miratur* ***limen Olympi*** (*B.*, V, 56) „Ca zeii alb la trup, se minunează/ De *ale cerului palate*, Dafnis" (p. 68); *Jampridem nobis* ***caeli*** *te* ***regia****, Caesar,/ Invidet* (*G.*, I, 503-504) „De mult *divanul zeilor*, o Cezar,/ Ne pizmuie că eşti cu noi aicea" (p. 154); *quem super* ***ingens/ Porta*** *tonat* ***caeli*** (*G.*, III, 260-261) „Deasupra lui răzbubuie cu huiet/ *Înalta poartă-a cerului*" (p. 201).

[6] Asemenea „imagini realizate prin expresii încărcate cu tot felul de trimiteri asociative" (Tohăneanu 1989, 13) abundă şi în poezia lui Mihai Eminescu, puternic atras de infinitul albastru: „spaţiu-i stelos nemărginit"; „a stelelor imperiu întins ca şi un cort"; „ţara steloasă şi întinsă"; „a cerului nemargini"; „ocean de stele"; „bolta albastră, senină"; „oceanul de stele întins"; „stelnicul, marele plai"; „a stelelor ţară"; „al cerurilor cort"; „marea-albastră-n ceruri"; „cerimea înstelată"; „a cerimei întins cort"; „al cerurilor arc"; „catapeteasma lumii"; „a cerului mari valuri"; „lanurile de stele"; „ceru-i câmpie senină"; „câmpiilor azure" etc. (vezi Tohăneanu 1975, 115, 131, 187-188;Tohăneanu 1989, 13-14).

Sugerat de *caelum* şi echivalentele sale – *āēr*, *aether*, *aethra*, *altum*, *aura*, *axis*, *Juppĭter*, *Olympus*, *polus, supĕra ardŭa, aethĕrĭa plaga, siděrĕa sedes* etc. –, azurul nu este numit direct, ci e vizualizat „în aria coloraţiei implicite" (Mihele 2010, 151), căci substantivele şi sintagmele enumerate sunt strâns legate de ideea de 'albastru'. Există însă în limba latină şi un termen explicit cromatic pentru noţiunea de 'cer', un termen obţinut chiar din *caelum*, cu disimilarea normală a primului *l*: *caerŭla, -ōrum* – un plural neutru, care desemnează firmamentul, văzut prin nuanţa sa specifică (Ernout, Meillet 2001, 84; cf. şi André 1949, 165). Mai exact, nuanţa la care se raportează este acel bleu al cerului de la amiază, care, văzut aşa cum îl vedeau Romanii, se diferenţiază total de tonalitatea diafană şi palidă, cunoscută sub numele de «bleu-ciel»: «Le type physique en sera le bleu lumineux, mais foncé du ciel du midi, tel qu'il apparaissait aux Romains, tout différent de ce bleu tendre et pâlissant que nous appelons «bleu-ciel» ou «bleu céleste» par comparaison avec le ciel de nos climats» (André 1949, 164). Senin şi proaspăt, «l'azur du ciel» (Gaffiot [1934], 243) – este evocat curent în universul poetic:

> *lumine sic tremulo terra et cava* ***caerula*** *candent* (Ennius, trag. 250) „pământul și *cerul* adânc vor străluci astfel cu o lumină sclipitoare" (trad. M. S.); *manus ad* ***caeli caerula templa****/ Tendebam lacrumans* (Ennius, *Annales*, I, 49-50) „lăcrămând, întindeam mâinile către *întinsulazuriual cerului*" (trad. M. S.); *Et solis flammam per* ***caeli caerula*** *pasci* (Lucretius, I, 1090) „iar văpaia ‚soarelui/ Își trage hrana din *azurul cerului*" (p. 75); *magni per* ***caerula mundi****/ Qua fieri quicquid posset ratione resolvi* (Lucretius, V, 771-772) „am lămurit în cè fel/ Se-ntâmplă toate pe *azurul cerului*" (p. 295); *Principio tonitru quatiuntur* ***caerula caeli*** (Lucretius, VI, 96) „*Câmpiile azure ale cerului*/ De-aceea se cutremură de tunet" (p. 336); *Urget enim quoque signiferi super aetheris aestus/ Et quasi densendo subtexit* ***caerula*** *nimbis* (Lucretius, VI, 481-482) „Chiar şi de sus eterica văpaie/ Apasă norii, care se încheagă/ Ș-ascund vederii *bolta cea albastră*" (p. 355); *„Unus erit, quem tu tolles in* ***caerula caeli****"/ Dixisti* (Ovidius, *Met*., XIV, 814-815) „răspicat îmi ziseşi: «Va fi unul din fiii/ Tăi, pe care-ai să-l faci să urce în *cerul albastru*»" (p. 620); *Unus erit quem tu tolles in* ***caerula caeli*** (Ovidius, *Fasti*, II, 487) „Unul din fii îl vei înălţa în *cerul albastru*" (p. 693).

Concluzionând, se poate afirma că lexemul *caerŭla* ori sintagme de tipul *caeli* ***caerula***, ***caerula*** *mundi*, ***caerula*** *caeli* etc. desemnează în felurite contexte poetice seninul văzduhului, adică acel albastru deschis, transparent şi nemărginit: «la sérénité du ciel de l'Univers, les espaces bleus du ciel»; «c'est un bleu clair, transparent, généralisé dans l'immensité de la voûte céleste» (Baran 1983, 367).

Cât despre Vergilius, acesta nu apelează la substantivul *caerŭla, -ōrum*, dar asociază extrem de frecvent terminologia celestă cu adjective coloristice, care exprimă *caeli nitor* (vezi Telesio, apud Bechet 2012, 266), reproducând faţa „mierìe", azurie a cerului[7]:

[7] Imaginea cerului senin reprezintă o imagine dilectă şi în poezia eminesciană (vezi Tohăneanu 1975, 171; Tohăneanu 1965, 90): „Trecut-ai când *ceru-i câmpie senină*,/ Cu râuri de lapte şi flori de lumină" (*Mortua est*!, A, p. 57); „Stele rare din tărie cad ca picuri de argint,/ Şi *seninul cer* albastru mândru lacrimile-l prind" (*Călin*, A, p. 102); „Să-mi fie somnul lin/ Şi codrul aproape,/ Pe-ntinsele ape/ Să am un *cer senin*" (*Mai amun singur dor*, A, p. 235); „Să-mi fie somnul lin/ Şi codrul aproape,/ Luceasc-un *cer senin*/ Pe-adâncile ape" (*De-oi adormi*..., A, p. 237); „Stelele nasc umezi pe *bolta senină*,/ Pieptul de dor, fruntea de

Sic cunctus pelagi cecidit fragor, aequora postquam/ Prospiciens genitor ***caelo****que invectus* ***aperto****/ Flectit equos curruque volans dat lora secundo* (*Aen.*, I, 154-156) „Aşa, cumplita frângere a mării/ Înceată la a zeului privire,/ Când el, pe-un cer înseninat acuma,/ Purtat de carul său cel sprinten, zboară,/ Din hăţuri slobozindu-şi armăsarii" (p. 41); *Aspice bis senos laetantes agmine cycnos,/ Aetheria quos lapsa plaga Jovis ales* ***aperto****/ Turbabat* ***caelo*** (*Aen.*, I, 393-395) „Priveşte aste lebezi, douăspre'ce,/ Cât de voioase sunt că împreună/ Se află iarăşi. Nu de mult, un vultur,/ Alunecând din slăvi, le risipise/ Pe-azurele câmpii" (p. 54); *circumfusa repente/ Scindit se nubes et in* ***aethera*** *purgat* ***apertum*** (*Aen.*, I, 586-587) „deodată spintecă-se norul/ Ce pân-atuncea îi împresurase/ Şi-n naltul cer senin se mistuieşte" (p. 64); cuncta videt **caelo** constare **sereno** (*Aen.*, III, 518) „îşi dete seama că tot ceru-i/ Statornic aşezat a vreme bună" (p. 156); *Jam* ***vacuo*** *laetam* ***caelo*** *speculatus et alis/ Plaudentem nigra figit sub nube columbam* (*Aen.*, V, 515-516) „voioasă,/ Din aripe bătând pe cerul luced/ Se nalţă hulubiţa; o ţinteşte/ Şi, când să treacă sub un negru nour,/ O nimere" (p. 245-246); **caeli** totiens deceptus fraude **sereni** (*Aen.*, V, 851) „de atâtea ori pe mine cerul/ M-a fost minţit, cu faţa-i mierie" (p. 263); *O nimium* ***caelo*** *et pelago confise* ***sereno****,/ Nudus in ignota, Palinure, jacebis harena!* (*Aen.*, V, 870-871) „Încrezător prea mult în chipul mării/ Şi-al cerului senin, o Palinurus,/ Neastrucat, pe ţărm străin zăcea-vei" (p. 264); *Hujus apes summum densae (mirabile dictu!),/ Stridore ingenti* ***liquidum*** *trans* ***aethera*** *vectae,/ Obsedere apicem* (*Aen.*, VII, 64-66) „În vârful lui, venind cu zvoană mare/ Pe cer senin (ce grainică minune!),/ Se aciuară-n roiuri dese-albine" (p. 332); *signum* ***caelo*** *Cytherea dedisset* ***aperto*** (*Aen.*, VIII, 523) „semn le dete Venus/ Din cerul seninos" (p. 407); *Arma inter nubem* ***caeli regione serena****/ Per sudum rutilare vident* (*Aen.*, VIII, 528-529) „iar pe meleagul/ Senin al cerului, văzură arme/ Cum sclipăt dau" (p. 407); *Audiit, et* ***caeli*** *Genitor de* ***parte serena****/ Intonuit laevum* (*Aen.*, IX, 630-631) „Îl ascultă/ Părintele tăriilor albastre/ Şi tunet bubui spre stânga zării" (p. 459); *volat Itala cornus/* ***Aera*** *per* ***tenerum*** (*Aen.*, IX, 698-699) „zbură săgeata/ Din lemn de corn ausonic prin văzduhul/ Senin" (p. 462); Apparet **liquido sublimis** in **aëre** Nisus (G., I, 404) „În aerul strălimpede-al tăriei/ Se vede Nisus" (p. 149); Frigidus agricolam si quando continet imber,/ Multa, forent quae mox **caelo** properanda **sereno**,/ Maturare datur (G., I, 259-261) „De-l ţine pe ţăran o rece ploaie/ Vreodată în bordei, el lângă vatră/ Plini-va-n voie multe lucruri, care,/ Când e senin, ar trebui afară/ Cu mare zor să fie săvârşite" (p. 142); Non alias **caelo** ceciderunt plura **sereno**/ Fulgura (G., I, 487-488) „Nicicând n-a mai căzut atâta ploaie/ De fulgere, pe cer senin iscate" (p. 154).

În aceeaşi arie a albastrului aerian, Vergilius recurge şi la formele neutre substantivizate ale unor adjective care marchează *color caeli*, *sed sereni* (Telesio, apud Bechet 2012, 267)[8]. El trece astfel de la alăturarea a „doi termeni cromatici asemănători": „unul implicit, altul explicit" (Mihele 2010, 204) – reuniți în binoame precum ***aperto*** *caelo* „azurele câmpii"; *aethera* ***apertum*** „naltul cer senin"; *caeli* ***sereni*** „cerul […] cu faţa-i mierie"; ***caelo sereno*** „al cerului senin"; ***caelo aperto***

gânduri ţi-e plină" (*Sara pe deal*, A, p. 248); „Din sfera mea venii cu greu/ Ca să-ţi urmez chemarea,/Iar cerul este tatăl meu/Şi muma-mea e marea.//Ca în cămara ta să vin,/Să te privesc de-aproape,/ Am coborât cu-al meu *senin*/Şi m-am născut din ape" (*Luceafărul*, A, p. 186);„În lacul cel verde şi lin/ Resfrânge-se *cerul senin*" (*Frumoasă-i*..., P, p. 26); „Iară *bolta ceasenină*/ Printre ramuri, printre frunză,/ Aruncând dungi de lumină/ Cearcă tainic să pătrunză" (*Zboar-al noptii negru flutur*, P, p. 445). În ce priveşte regionalismul *mieriu* = „albastru (deschis)", utilizat de G.I. Tohăneanu în traducerea epitetului vergilian *serēnus*(3) „senin", vezi Giuglea, Kelemen 1966, 219-220; Radu 2011, 112.

[8] Cu privire la substantivizarea adjectivelor cu valoare cromatică, menită să suplimenteze numele aparţinând acestui domeniu, vezi André 1949, 238.

„cerul seninos” – la un substantiv de tipul *pūrum,-i* „cer senin” (DG, *s.v.*) sau *serēna*, un plural poetic, care denumeşte „seninul” firmamentului (DG, *s.v.*):

> *Nec minus ex imbri soles et aperta **serena**/ Prospicere, et certis poteris cognoscere signis./ Nam neque tum stellis acies obtusa videtur,/ Nec fratris radiis obnoxia surgere Luna,/ Tenuia nec lanae per caelum vellera ferri* (G., I, 393-397) „Tot astfel, după nendoioase semne,/ Poţi prevedea şi afli dacă ploii/ I-urmează cer deschis, senin şi soare./ Căci nici puterea stelelor, atunce,/ Nu pare că e lâncedă, nici Luna,/ Când se iveşte, că îi datorează/ Frăţânelui de ziuă, strălucirea/ Şi nici că mai plutesc prin aer scame/ Subţiri de lână” (p. 149); *Ac, dum prima novis adolescit frondibus aetas,/ Parcendum teneris; et dum se laetus ad auras/ Palmes agit, laxis per **purum** immissus habenis,/ Ipsa acie nondum falcis temptanda, sed uncis/ Carpendae manibus frondes interque legendae* (G., II, 362-366) „Cât noile mlădiţe-s în pruncie,/ Le cruţă, că-s gingaşe; câtă vreme/ Se nalţă în văzduh voiosul curpen/ Şi, parcă slobozit din chingi, s-avântă/ Prin aerul strălimpede, atuncea/ Să nu cerci încă viţa cu tăişul/ Cosorului, ci mâna-ncovoindu-ţi,/ Din frunze prisoselnice culege,/ Mai rupe ici şi colo câte una” (p. 176).

Seninătatea aceasta diafană a văzduhului, definit ca „o fenomenalitate fără fenomene”, „o nirvana vizuală”, în care „materia se dizolvă, se pierde”, trecând de la „nimic” la „un nimic profund”, apoi la „o profunzime albastră” (Bachelard 1997, 175), se însoţeşte la Vergilius cu strălucirea astrală, căci, aşa cum arată Gilbert Durand (1998, 144), există un „izomorfism al cerescului şi al luminosului”. Ca atare, cerul se raportează la lumină, fie ea de origine solară, selenară (vezi Kernbach 1995, 113) sau stelară, ultrapurei „tonalităţi azurii” a sferei uraniene adăugându-i-se „nuanţa *aurie*” (Durand 1998, 145) a astrelor:

> ***polus** dum sidera pascet* (*Aen.*, I, 608) „cât *cerul*/ Îşi păstori-va turmele-i de stele” (p. 65-66); *Sidera cuncta notat tacito labentia **caelo*** (*Aen.*, III, 515) „Stelele pe toate/ Le urmăreşte lunecând pe *cerul*/ Tăcut” (p. 156); *maximus Atlas/ **Axem** umero torquet stellis ardentibus aptum* (*Aen.*, IV, 481-482) „voinicul Átlas răsuceşte/ Pe umeri-i vânjoşi *cereasca boltă*,/ Bătută toată cu arzânde stele” (p. 201); *Adsis o placidusque juves, et sidera **caelo**/ Dextra feras!* (*Aen.*, IV, 578-579) „Fii cu noi. Ne-ajută,/ Preabunule, şi adu-ne pe *boltă*/ Prielnici aştri” (p. 205-206); *Ergo Iris croceisper **caelum** roscida pennis,/ Mille trahens varios adverso sole colores,/ Devolat* (*Aen.*, IV, 700-702) „În fine, Iris,/ Cu galbenele pene-nrourate,/ Coboară-n zbor din *slavă* şi, în soare,/ În razele-i potrivnice, răsfrânge/ Puzderie de culori” (p. 212); *Largior hic campos **aether** et luminevestit/ Purpureo; solemque suum, sua sidera norunt* (*Aen.*, VI, 640-641) „Un *cer* mai larg câmpiile le-mbracă/ Într-o lumină dulce purpurie,/ Iar cei de-acolo-şi recunosc un soare/ Al lor, precum şi propriile stele” (p. 304-305); *et **aethere** ab alto/ Aurora in roseis fulgebat lutea bigis* (*Aen.*, VII, 25-26) „dinspre/ *Tării*, aurie, Aurora luce-n/ Tandafiriu-i car” (p. 330); *Medium video discedere **caelum**/ Palantesque **polo** stellas* (*Aen.*, IX, 20-21) „Iată, se desface/ Perdeaua *cerului* şi văd, la mijloc,/ Cum stelele, în toi de zi, colindă” (p. 428); *Jamque dies **caelo** concesserat almaque curru/ Noctivago Phoebe medium pulsabat **Olympum*** (*Aen.*, X, 215-216) „Şi iată, ziua de pe *cer* fugise,/ Iar blânda lună, lunecând pe *boltă*/ În carul ei rătăcitor prin noapte,/ Din drum, bătuse-aproape jumătate” (p. 484-485); *aurea Phoebe […]/ Pura neque obtusis per **caelum** cornibus ibit* (*G.*, I, 431, 433) „Phoebe,/ Copila cea bălaie […]/ Ivi-se-va-n *tărie* tot curată,/ Urcând pe *cer* cu netocite coarne” (p. 151); *Immissaeque ferae silvis et sidera **caelo*** (*G.*, II, 342) „pădurile se-umpleau cu fiare,/ *Tăriile* – cu stele” (p. 175); *Accipiant, **caeli**que vias et sidera monstrent* (*G.*, II, 477) „Primească-mă în preajma lor şi-arate-mi/ Ce căi *cereşti* străbat ai nopţii *aştri*” (p. 182); *pulsam hiemem Solaureus egit/ Sub terras **caelum**que aestiva luce reclusit* (*G.*, IV, 51-52) „Soarele de aur/ Gonit-a iarna în surghiun sub glie/ Şi dezveleşte-n *cer* lumina verii”

(p. 222); *Sideris in numerum atque alto succedere* ***caelo*** (*G*., IV, 227) „se înşiră/ În rândul stelelor, pe *bolta* naltă" (p. 231); ***caelo*** *et medium soligneus orbem/ Hauserat* (*G*., IV, 426-427) „Iar focuri ulsoare săvârşise/ Din drumul său *boltit*, o jumătate" (p. 242).

Pe acelaşi fundal diafan-albastru (vezi Tacciu 1979, 193-194) al firmamentului, se desfăşoară însă şi felurite fenomene atmosferice, căci uneori „albastrul cerului îşi capătă funcţia de a fi albastru printr-un contrast" (Bachelard 1997, 178). În consecinţă, norii şi furtuna se integrează deopotrivă în tema „câmpiilor azure" (vezi André 1949, 334-335)[9], iar „această puternică reverie a contrastului" (Bachelard 1997, 178) – „albastrul nesperat al neîntinaţilor nori", comentat de Hugo von Hofmannsthal (apud Bachelard, *ibidem*) – se traduce la Vergilius printr-o suită de imagini expresive:

Involvere diem nimbi et nox umida ***caelum****/ Abstulit* (*Aen.*, III, 198-199) „Au astrucat lumina zilei norii,/ Iar noaptea jílavă ne fură cerul" (p. 139); *Nam neque erant astrorum ignes nec lucidus* ***aethra****/ Siderea* ***polus****, obscuro sed nubila* ***caelo*** (*Aen.*, III, 585-586) „Nu se zăreau pe sus luciri de aştri,/ Nici bolta nu se limpezea cu stele/ În naltu-i creştet: nouri se-adunase/ Pe ceru-ntunecat" (p. 160); *Mutati transversa fremunt et vespere ab atro/ Consurgunt venti atque in nubem cogitur* ***aër*** (*Aen.*, V, 19-20) „Se schimbă vântul, lăturişu-i şuier/ Ameninţă dinspre apusul negru/ Şi cheag de nori se face-acum văzduhul" (p. 220); *Cum dea se paribus per* ***caelum*** *sustulit alis/ Ingentemque fuga secuit sub nubibus arcum* (*Aen.*, V, 657-658) „Când, deodată, Iris/ Pe aripi cumpănite se ridică/ În slavă şi, văzduhul spintecându-l,/ Un arc întins sub nori întruchipează" (p. 253); *Visus ab Aurora* ***caelum*** *transcurrere nimbus* (*Aen.*, IX, 111) „dinspre răsărit, uriaş, un nour/ Păru că-ntreg văzduhul îl străbate" (p. 432); ***caelo*** *se protinus alto/ Misit, agens hiemem, nimbo succincta, per auras* (*Aen.*, X, 633-634) „din ceruri nalte/ Se lasă într-un nor, mânând furtună,/ Pe-aripi de vânturi" (p. 506); *at illa leves* ***caeli*** *delapsa per* ***auras****/ Insonuit nigro circumdata turbine corpus* (*Aen.*, XI, 595-596) „şi nimfa lunecă din slavă:/ Vârtej de negri nori o împresoară,/ Văzduhul fâşâind de fâlfâirea-i" (p. 557); ***Aethera****que obscurant pennis hostemque per* ***auras****/ Facta nube premunt* (*Aen.*, XII, 253-254) „şi cu mii de pene/ Întunecă văzduhul; şi pe duşman,/ Scriind un nor pe cer, îl împresoară" (p. 594); *Qua venti incubuere, fugam dant nubila* ***caelo*** (*Aen.*, XII, 367) „Întocmai/ Cum norii fug pe cer, atunci când vânturi/ Se năpustesc" (p. 600); *Quique satis largum* ***caelo*** *demittitis imbrem* (G., I, 23) „şi voi, ce din ceruri/ Pe ţarini sloboziţi belşug de ploaie…" (p. 128); *Hinc tempestates dubio praediscere* ***caelo****/ Possumus* (G., I, 252-253) „De-aici, când cer-i îndoios, afla-vom/ De mai nainte ale vremii hachiţi" (p. 141*); Inque vicem speculantur aquas et nubila* ***caeli*** (G., IV, 166) „Pe rând, pândesc de-acolo/ Spre ape şi spre norii din tărie" (p. 228).

Aceeaşi asociere nori (*nubes*) – cer (*caelum*) se regăseşte într-o reprezentare extrem de plastică a lui Atlas, cel care pe „creştetu-i înalt propteşte cerul" şi al cărui portret împleteşte terminologia celestă cu terminologia fenomenelor atmosferice. Sunt menţionaţi astfel – alături de *caelum* – norii negri (*nubibus atris*), vânturile (*vento*), ploile (*imbri*), zăpada (*nix*), gheaţa (*glacie*):

[9] De menţionat, în acest context, şi explicaţia propusă de H. Wagenvoort (apud André 1949, 164) pentru un sinonim al lui *caelum*, precum *caerŭla*, care, potrivit opiniei sale, ar avea ca etimon un adjectiv **caerus* „gri închis", de la care s-ar fi format un diminutiv: *caerŭlus*, utilizat cu sensurile succesive de „gri deschis" > „noros" > (sub forma *caerŭla*) „cer noros" > „cer" (în general).

jamque volans apicem et latera ardua cernit/ Atlantis duri, ***caelum*** *qui vertice fulcit,/ Atlantis, cinctum assidue cui nubibus atris/ Piniferum caput et vento pulsatur et imbri;/ Nix umeros infusa tegit; tum flumina mento/ Praecipitant senis, et glacie riget horrida barba* (*Aen.*, IV, 246-251) „Acuma iată-l că, din zbor, zăreşte/ Şi vârful, şi costişele râpoase/ Ale sălbaticului Atlas, care/ Pe creştetu-i înalt propteşte cerul:/ El, Atlas, cu brădiş pe fruntea-ncinsă/ De negri nori, mereu bătut de vânturi,/ Mereu de ploi. Troiene de zăpadă/ Îi stăruie pe umeri lui, uncheşul,/ Iar de pe-obraji, se năpustesc puhoaie/ Şi-i ţapănă sub sloiuri, barba zburlă" (p. 188).

Norii sumbri, întunecaţi (*nubes, nimbi, nubila*), ce „ne înspăimântă" şi par „să *apese* pe întregul univers" (Bachelard 1997, 198-199), îşi fac apariţia frecvent în versurile vergiliene, pentru a accentua oroarea vijeliei (*tempestas*),«pour accroître l'horreur de la tempête» (André 1949, 335), dar, în acelaşi timp, menirea lor este aceea de a crea un contrapunct cromatic la imaginea cerului albastru:

Eripiunt subito nubes ***caelum****que diemque/ Teucrorum ex oculis: ponto nox incubat atra./ Intonuere* ***poli*** *et crebris micat ignibus* ***aether*** (*Aen.*, I, 88-90) „Au şi răpit, şi cerul şi lumina,/ Din a troienilor privire, norii./ Pe mare noaptea se prăvale, oarbă./ Cutremură-se ceruri, iar văzduhul/ Tot pâlpâie de fulgerele dese" (p. 37-38); *stridens Aquilone procella/ Velum adversa ferit fluctusque ad* ***sidera*** *tollit* (*Aen.*, I, 102-103) „furtuna,/ Cu crivăţul din miază-noapte-n şuier,/ Corabia-i izbeşte drept în faţă,/ Talazurile-urcându-le-n tărie" (p. 38); *Scindit se nubes et in* ***aethera*** *purgat apertum* (*Aen.*, I, 587) „spintecă-se norul/ Ce pân-atuncea îi împresurase/ Şi-n naltul cer senin se mistuieşte" (p. 64); toto sonuerunt **aethere** nimbi (*Aen.*, II, 113) „Răzbubuiră-n tot văzduhul norii" (p. 87); *Interea magno misceri murmure* ***caelum****/ Incipit; insequitur commixta grandine nimbus* (*Aen.*, IV, 160-161) „Estimp, începe să se-nvârtejească/ Cu huiete văzduhul; nor de ploaie/ Cu grindină-îmbibat se buluceşte" (p. 183); *Jam vacuo laetam* ***caelo*** *speculatus et alis/ Plaudentem nigra figit sub nube columbam* (*Aen.*, V, 515-516) „voioasă,/ Din aripe bătând pe cerul luced/ Se nalţă hulubiţa; o ţinteşte/ Şi, când să treacă sub un negru nour,/ O nimere" (p. 245-246); ***Aetheria*** *tum forte* ***plaga*** *crinitus Apollo/ Desuper Ausonias acies urbemque videbat/ Nube sedens* (*Aen.*, IX, 638-640) „Atuncea, din tăriile albastre,/ Călare pe un nor, privea pletosul/ Apolo oştile ausoniene,/ Privea cetatea" (p. 459); *cum Juppiter horridus Austris/ Torquet aquosam hiemem et* ***caelo*** *cava nubila rumpit* (*Aen.*, IX, 670-671) „Când mâniosul Iupiter, cu Austrul,/ Dezlănţuie puhoinica furtună/ Şi rumpe-n ceruri norii, deşertându-i" (p. 461); *Candidus insuetum miratur* ***limen Olympi****/ Sub pedibusque videt nubes et sidera Daphnis* (B., V, 56-57) „Ca zeii alb la trup, se minunează/ De ale cerului palate, Dafnis…/ …Iar dedesubt zăreşte nori şi stele" (p. 68); *Saepe etiam immensum* ***caelo*** *venit agmen aquarum,/ Et foedam glomerant tempestatem imbribus atris/ Collectae ex alto nubes; ruit arduus* ***aether*** (G., I, 322-324) „Ades văzut-am/ Cum cade uriaş convoi de ape/ Din slavă; grămădiţi de pe al mării/ Noian, adună nourii furtuna/ Cea hâdă, cu ploi negre învârstată./ Se năruie văzduhul nalt" (p. 145); *nec metuit surgentes pampinus Austros/ Aut actum* ***caelo*** *magnis Aquilonibus imbrem* (G., II, 333-334) „Viţa/ Nu se mai teme-acuma că austrul/ S-ar răzvrăti, nici că năprasnic crivăţ/ Din ceruri ar stârni puhoiul ploii" (p. 175); *unde nigerrimus Auster/ Nascitur et pluvio contristat frigore* ***caelum*** (G., III, 278-279) „de unde vine/ Prea-ntunecatul Austru, ce-obideşte/ Cu recea-i jilăveală-ntreg văzduhul" (p. 202).

O mare diversitate de nuanţe rezultă şi din alternarea termenilor ce evocă imaginea fulgerelor, flăcărilor, fumului etc. – totul profilat pe fundalul celest:

crebris micat ignibus ***aether*** (*Aen.*, I, 90) „*văzduhul*/ Tot pâlpâie de fulgerele dese" (p. 38); *improviso vibratus ab* ***aethere*** *fulgor/ Cum sonitu venit* (*Aen.*, VIII, 524-525) „dintr-o dată,/ Dinspre *văzduh*, cutremurat, un fulger/ Cu vuiete ţâşni" (p. 407); *piceum fert fumida lumen/ Taeda et commixtam Vulcanus ad* ***astra*** *favillam* (*Aen.*, IX, 75-76) „fumegânde/

Făclii răspând lumină păcurie/ Iar focul zvârle în *văzduh* cenușa-i" (p. 430); *subjectisque ignibus atris/ Conditur in tenebras altum caligine* ***caelum*** (*Aen.*, XI, 185-190) „Și când, sub ruguri, focul se încinse,/ Adâncul *cer* se-ascunse-n întuneric,/ Funinginea cea neagră cotropindu-l" (p.536); *Jam pulvere* ***caelum****/ Stare vident* (*Aen.*, XII, 407-408) „Troienii văd cum *cerul* se înveşte/ C-un strai de colb" (p. 602); *Ecce autem flammis inter tabulata volutus/ Ad* ***caelum*** *undabat vertex* (*Aen.*, XII, 672-673) „Și iată că vârtej de flăcări suie/ În valuri, printre caturi, spre *tărie*" (p. 615); *Non alias* ***caelo*** *ceciderunt plura sereno/ Fulgura* (*G.*, I, 487-488) „Nicicând n-a mai căzut atâta ploaie/ De fulgere, pe *cer* senin iscate" (p. 154); *et ruit atram/ Ad* ***caelum*** *picea crassus caligine nubem* (*G.*, II, 308-309) „Și, îmbuibat de-un fum ca smoala, zvârle/ Înspre *tării* un nour de-ntuneric" (p. 173).

Dar iată şi descrierea muntelui Aetna, o descriere bogată în efecte vizuale, întrucât erupţia vulcanului dă naştere unui adevărat spectacol, în care negrul funinginii (*atram […] nubem/ Turbine fumantem piceo*), cenușiul învâlvorat (*candente favilla*), fumuriul (*fumo*) și roșul incandescent (*fulmine, globos flammarum, flammam*) se proiectează pe azurul cerului (*aethera, auras, caelum*) – «un spectacle panoramique, sur un ciel qui brûle, en flammes» (Baran 1983, 335):

sed horrificis juxta tonat Aetna ruinis,/ Interdumque atram prorumpit ad ***aethera*** *nubem/ Turbine fumantem piceo et candente favilla/ Attollitque globos flammarum et sidera lambit;/ Interdum scopulos avulsaque viscera montis/ Erigit eructans liquefactaque saxa sub* ***auras****/ Cum gemitu glomerat fundoque exaestuat imo./ Fama est Enceladi semustum fulmine corpus/ Urgeri mole hac ingentemque insuper Aetnam/ Impositam ruptis flammam exspirare caminis;/ Et, fessum quotiens mutet latus, intremere omnem/ Murmure Trinacriam et* ***caelum*** *subtexere fumo* (*Aen.*, III, 571-582) „Dar preajma i-o răzguduie vulcanul,/ Cu prăpădenia-i grozavă, Etna./ Aruncă la răstimpuri până-n slavă/ Nori negri de funingine-nvârtejuri/ De smoală cu cenușă-nvâlvorată/ Și urcă-n ceruri pălălăi de flăcări/ Ce-acopăr stelele. Câteodată,/ Smulgând din sine mărunțăi de munte,/ Pietroaie scuipă-n sus. Cu muget mare/ Înghesuie-n văzduh topite janțuri/ Și clocotind din hăuri se revarsă./ Se spune că, aproape ars de trăsnet,/ Strivit sub munte zace-acolo trupul/ Lui Encelad; că, apăsând deasupra,/ Văpăi vulcanul scuipă prin spărtura/ Cuptoarelor; de câte ori uriașul/ Se-ntoarce de pe-o parte pe cealaltă,/ Că-i amorțit, cutremură-se toată/ Trinacria de huiet, iar pe ceruri/ Se țese văl de fum" (p. 159-160).

Proiectându-se pe întinderea cerului, fulgerele dese (*crebris […] ignibus*), însoţite de vuiete (*fulgor/ Cum sonitu*), rugurile (*ignibus atris*), funinginea (*caligine*), colbul (*pulvere*), flăcările (*flammis*), ploaia de fulgere (*plura […]/ Fulgura*), fumul ca smoala (*picea […] caligine*), norul de întuneric (*atram […] nubem*) sau norii negri de funingine (*atram […] nubem […] fumantem*), vârtejurile de smoală (*turbine […] piceo*), pălălăile de flăcări (*globos flammarum*), văpăile scuipate prin ruptura cuptoarelor (*ruptis flammam exspirare caminis*) ori vălul de fum (*fumo*) etc. realizează un «contraste chromatique [...] frappant» (Baran 1983, 335) cu „bolta albastră, senină", un contrast menit să pună în relief azurul – „fundalul absolut" (Bachelard 1997, 170), „atmosfera din care coboară către noi anotimpurile şi orele, norii şi ploaia, lumina şi fulgerul"; azurul – „simbol al purităţii, al înălţimii, al transparenţei" (Bianquis, apud Bachelard 1997, 180).

Bibliografie

André, J. 1949. *Étude sur les termes de couleur dans la langue latine*. Paris: Librairie C. Klincksieck.
Bachelard, Gaston. 1997. *Aerul şi visele. Eseu despre imaginaţia mişcării*. Traducere de Irina Mavrodin. În loc de prefaţă: *Dubla legitimitate* de Jean Starobinski. Trad. de Angela Martin. Bucureşti: Ed. Univers.
Baran, Neculai V. 1983: *Les caractéristiques essentielles du vocabulaire chromatique latin (Aspect général, étapes de développement, sens figurés, valeur stylistique, circulation)*, in *Aufstieg und Niedergang der römischen Welt*, II, Berlin, New York, Walter de Gruyter, p. 321-411.
Bechet, Florica 2012: *Un autre code de communication: la chromatique (appliquée à la poésie d'Ovide)*, in volumul *Quaestiones Romanicae*, Lucrările Colocviului Internaţional Comunicare şi cultură în Romania europeană (ediţia I / 15-16 iunie 2012), Papers of the International Colloquium Communication and Culture in Romance Europe (First Edition / 15th -16th of June 2012), Jatepress – Szeged.
Chevalier, Jean, Gheerbrant, Alain. 1994. *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*. volumul 1. A–D. Bucureşti: Editura Artemis.
Constantinovici, Simona. 2004, 2008. *Dicţionar de termeni arghezieni*. volumul I (A–F), volumul II (G–O). Timişoara: Editura Universităţii de Vest.
Eadem. 2005. *Palimpseste argheziene. Curs de lexicologie aplicată*. Col. „Lexicologie". Timişoara: Ed. Politehnica.
Durand, Gilbert. 1998. *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*. Traducere de Marcel Aderca. Postfaţă de Cornel Mihai Ionescu. Bucureşti: Univers Enciclopedic.
Eminescu, Mihai. *Luceafărul*. Antume. Bucureşti−Chişinău: Litera Internaţional (A).
Idem. *Memento mori* [Postume]. Bucureşti−Chişinău: Litera Internaţional (P).
Ernout, Alfred, Meillet, Alfred. 2001. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. Retirage de la 4e édition, augmentée d'additions et de corrections par Jacques André. Paris: Klincksieck.
Evseev, Ivan. 1994. *Dicţionar de simboluri şi arhetipuri culturale*. Timişoara: Editura „Amarcord".
Gaffiot, Félix. [1934]. *Dictionnaire illustré latin-français*. Paris: Librairie Hachette.
Giuglea, G., Kelemen, B. 1966. *Termenii privitori la culori în latină, cu referinţă la limbile romanice*, in „Cercetări de lingvistică", XI, nr. 2, p. 215-220.
Guţu, G. 1983. *Dicţionar latin-român*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică (DG).
Idem. 1970. *Publius Vergilius Maro. Studiu literar*. Bucureşti: Editura Univers.
Kernbach, Victor. 1995. *Dicţionar de mitologie generală. Mituri. Divinităţi. Religii*. Bucureşti: Ed. Albatros.
Lucreţiu. 1965. *Poemul naturii*. [Traducere din lb. latină: prof. T. Naum]. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
Marouzeau. J. 1935. *Traité de stylistique appliquée au latin*. Paris: Les Belles Lettres.
Mihele, Georgeta. 2010. *Stilistică şi irizare poetică în registrul cromatic labişian*. Ed. Universităţii din Oradea.
Ovidius, Publius Naso. [2001]. *Opere*. [Chişinău]: [Editura Gunivas].
Radu, Gabriela 2011. *Eneida – repertoriu lexical. Traducerea G.I. Tohăneanu*. Timişoara: Ed. Universităţii de Vest.
Seche, Luiza, Seche, Mircea.1997. *Dicţionarul de sinonime al limbii române*. Ediţia a II-a, revăzută şi adăugită. Bucureşti: Univers Enciclopedic.
Subi, Maria. 2006. *O descriere vergiliană*, in volumul Sesiune de comunicări ştiinţifice, p. 121-124.
Tacciu, Elena. 1979. *Eminescu. Poezia elementelor – Eseu asupra imaginaţiei materiale în postumele de tinereţe –*. [Bucureşti]: Cartea Românească.
Tohăneanu, G.I. 1986. *Cuvinte româneşti*. Timişoara: Editura Facla.
Idem. 1995. *Dicţionar de imagini pierdute*. Timişoara: Editura „Amarcord".
Idem. 1989. *Eminesciene* (*Eminescu şi limba română*). Timişoara: Editura Facla.
Idem. 1975. *Expresia artistică eminesciană*: Editura Facla.
Idem. 1965. *Studii de stilistică eminesciană*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică.
Idem. 2000. *Măiastra*. Reşiţa: Editura Timpul.
Vergilius, Publius Maro. 1994. *Eneida*. prefaţă şi traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu, note şi comentarii, glosar: Ioan Leric, Timişoara, Editura Antib (*Aen.*).
Idem 1997. *Bucolice. Georgice*, prefaţă şi traducere din limba latină: G.I. Tohăneanu, note şi comentarii, glosar: Ioan Leric, Timişoara, Editura Amarcord (*B*., *G*.).

CICCRE V / 2016

Limba şi literatura română

Romanian Language and Literature

Florina-Maria BĂCILĂ
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Semnificații ale substantivului *dor* în volumul *Cântarea Cântărilor mele*, de Traian Dorz

Abstract: **(Meanings of the noun *dor* in the volume *Cântarea Cântărilor mele*, by Traian Dorz)** The current paper's objective is to take into consideration the meanings of the noun *dor*, as illustrated in the collection *Cântarea Cântărilor mele*, by Traian Dorz – a Romanian contemporary poet, unfortunately less studied, author of thousands of mystical poems and volumes of memoires and religious meditation. In this "book of love poems", dedicated to the intimate (and unique) communion with God, of the soul bound to the immortal absolute, *dorul* (the feeling of missing someone) – symbolical term and also a complex feeling, state of mind, prototype metaphor of Romanian life – implies several aspects, seen at maximum intensity: missing Divinity (and Eternity) otherness, individuality, the creator of durable artistic pieces of art, missing the eternal union (in biblical interpretation) between Jesus – the groom and the church – as the bride etc. Except for the simple illustration of such perspectives, the meanings of the noun *dor* in the above-mentioned collection of poems highlight the feelings and the emotions of the auctorial voice, always looking for knowledge and always wanting to know more, fact which is revealed in several fragments taken from poetical beliefs, which forward the idea that love is the fundamental principle of the world, the primordial element of Here and Beyond.

Keywords: "dor", Lexicology, Semantics, Stylistics, mystical-religious poetry

Rezumat: Lucrarea de față își propune să ia în discuție semnificațiile substantivului *dor* ilustrate în volumul *Cântarea Cântărilor mele*, de Traian Dorz – un poet român contemporan, din păcate mai puțin studiat, autor a mii de poezii de factură mistică, precum şi a numeroase volume de memorii şi meditaţii religioase. În această „carte cu poeme de dragoste" dedicate comuniunii intime (și unice) cu Dumnezeu a sufletului însetat de absolutul nemuririi, *dorul* – termen-simbol și, totodată, sentiment complex, stare a spiritului, metaforă-prototip a vieții românești – implică diverse ipostaze, privite la intensitate maximă: este vorba despre dorul de Divinitate (și de eternitate) al colectivității, al individului, al creatorului de opere artistice durabile, despre dorul de unirea veșnică (în concepție biblică) dintre Mirele Iisus și Biserica-mireasă etc. Pe lângă simpla ilustrare a unor asemenea perspective, semnificațiile substantivului *dor* în volumul amintit pun în lumină trăirile eului auctorial aflat mereu în ascensiune pe calea cunoașterii mistice, fapt evidențiat în secvențe selectate din câteva arte poetice structurate pe ideea conform căreia iubirea este principiul fundamental al lumii, elementul primordial al existenței de aici și de Dincolo.

Cuvinte-cheie: dor, lexicologie, semantică, stilistică, poezie mistico-religioasă

În anii '70 ai secolului trecut, când şi-a revizuit toată opera, regrupând-o în tomuri mai mari (cu circulaţie – la acea vreme – sub formă dactilografiată), Traian Dorz a inclus, în volumul-capodoperă *Cântarea Cântărilor mele*, poezii din ciclurile *În aşteptarea Mirelui* (1943, publicat la Beiuş, cu pseudonimul Cristian Dor), *La Nunta noastră* (1944) şi *Cântarea Cântărilor mele* (1946). Această „carte cu poeme

de dragoste" – multe dintre ele, memorabile imnuri ale iubirii, unice ca transpunere a unor experienţe intime cu Dumnezeu –, pornită din excepţionalul volum *Cântările Apocalipsei* (apărut la Sibiu, în Editura „Cartea de Aur", 1945, ca a zecea carte de versuri a autorului – Dorz 2005, 433), la care se adaugă alte creaţii, plăsmuite chiar și în detenţie, „ilustrează în mod strălucit taina comuniunii şi întruneşte toate exigenţele poeziei mistice" (Ioniță 2014, 205), înțelegându-se, prin însăşi titlul său, o „cântare" ideală, superioară, în care se prezintă iubirea desăvârşită. Într-adevăr, versurile reliefează exemplar trăirile lăuntrice ale poetului (şi, implicit, ale comunităţii) pe calea mereu ascendentă a cunoaşterii extatice, a adoraţiei, sentimente din rândul cărora se detaşează *dorul* de Cer, de Divinitate, imortalizat în secvenţe lirice cu efecte expresive remarcabile.

Dicţionarele explicative propun, în dreptul substantivului *dor* – un termen pe cât de uzual, pe atât de pitoresc și nobil prin semnificațiile sale – următoarele sinonime sau definiții lexicografice: „durere (sufletească), mâhnire, supărare mare, jale cauzată de o pierdere, de nereușită, de o situație grea în care se află cineva", „dorinţă puternică (amestecată cu nostalgia și cu neliniștea) de a (re)vedea ceva ori pe cineva drag, de a rămâne alături de persoana apropiată ori iubită, de a retrăi un moment din trecut, de a reveni la o stare sau îndeletnicire preferată", „stare de suflet chinuitoare a celui care așteaptă cu nerăbdare o împlinire, aspiră, tinde, râvnește la ceva; năzuinţă, dorinţă, ideal", „suferinţă pricinuită de atașamentul pentru cineva (aflat departe), de o dragoste sau de o pasiune neîmplinită, de pierderea ființei dragi" etc.

Evident, paleta de înțelesuri ale termenului se întregeşte în structura textului literar, mai ales atunci când ne referim la o poezie închinată relaţiei unice dintre individ / comunitate şi Dumnezeu, în care distanţarea de cel iubit – în cazul de faţă, Divinitatea, în sens spiritualizat, dar şi concret – reprezintă componenta implicată cu necesitate în trăirea respectivă. Astfel, dorul (= dorinţa şi năzuinţa) întoarcerii în Acasa cerească, ca obiectiv fundamental explicit al vieţuirii în această lume, rămâne un deziderat sacru esenţial (şi aproape exclusiv) al colectivităţii care Îi aduce slavă lui Hristos prin cântare, rugăciune, invocare stăruitoare, energică şi plină de iubire a numelui Său, întru lepădare continuă „de ceea ce este mai de preţ în natura omului" (Kovalevsky 1997, 6) și despovărare de cele trecătoare, spre a putea atinge suprema beatitudine. Starea extatică farmecă toată ființa transfigurată, prosternată în faţa lui Dumnezeu, prin revărsarea graţiei divine şi primirea din însăşi mâna Sa, după făgăduinţă, a „cununii celei neveştejite" (*I Petru* 5: 4[1]; cf. și *I Corinteni* 9: 25) şi strălucitoare, ca răsplată, în dimensiunea eternităţii, pentru slujirea cu iubire, sfinţenie şi elan creator:

> „«Mai Sus, mai Sus, mereu mai Sus...» / a' noastre inimi cântă. / Acolo-n Slava fără-apus / e Ţinta noastră sfântă. / Suind spre ea, chemăm, Iisus, / **cu dor** Doritu-Ţi Nume, / mai Sus, mereu mai Sus, mai Sus, / ca să ieşim din lume. // Urcăm cu ochii plini **de dor** / şi totul ne

[1] Trimiterile la textele biblice din lucrarea noastră conţin titlul cărţii respective, urmat de numărul capitolului şi al versetului / al versetelor la care se face referire. Pentru toate ilustrările din *Biblie*, am folosit ediţia apărută la Bucureşti, în Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, 1988.

> încântă / şi nou avânt înălţător / cu haruri ne-nveşmântă. / Din toată inima căutăm / nălţimile curate, / mai Sus, mereu mai Sus scăpăm / din tină şi păcate. // [...] // Mai Sus mereu, ne-am cufundat / în Slava cea adâncă, / atâtea slăvi am colindat / şi tot mai mergem încă. / Mai Sus, din cer în cer mai sus, / cu ochii plini de soare, / cutremuraţi cădem, Iisus, / la sfintele-Ţi picioare... // Şi sărutând slăvitu-Ţi strai, / Îţi aruncăm nainte / toţi crinii strânşi din căi de rai / de-o dragoste fierbinte, / tot **dorul** cât în ochi avem / strâns din cântări divine, / preafericiţi că Te vedem / şi-n veci suntem cu Tine." (CCm 26-27, *Mai Sus, mereu...*[2]).

Uneori însă, prea îndelunga dorire îndurerată a unui nou început (dublată de aspiraţia spre absolut şi dragostea de Cer) – legat (în concepţia biblică) de revenirea lui Hristos în slavă şi intrarea izbăvitoare a celor credincioşi în veşnicie – devine apăsătoare, naşte (în faţa rugăciunii fără răspuns) întrebări, formulate poetic prin interogaţii retorice, întregite de crearea unei sinonimii între sentimentul dorului intens şi ideea de aşteptare chinuitoare, cu rezonanţe în *Vechiul Testament* (cf. *Isaia* 21: 11-12):

> „E mult de când e noapte şi lumea-i bântuită / de mii de duhuri rele cu ucigaş tumult, / **ni-e dor** de Dimineaţa de-odihnă fericită, / – străjerule, străjere, mai e din noapte mult? // Plâng inimi sfâşiate de-o lungă depărtare, / le ard atâtea rane şi-au suferit atât, / şi-aşteaptă obosite un ceas de uşurare, / – străjerule, străjere, o, cât mai este, cât? // Atâţi din cei ce-aşteaptă sunt doborâţi de jale, / gemând sub greutatea ce inima le-a smult, / şi-aşteaptă izbăvirea înştiinţării tale, / – străjerule, străjere, mai este oare mult? // E-atât de grea vegherea când noaptea se lungeşte, / când zarea e pustie şi sufletul e jar, / când nu mai e putere, iar greul tot mai creşte, / – străjerule, străjere, ah, zorii nu răsar? // Atât de grea ni-e starea cum n-a fost niciodată, / vin valuri tot mai grele, cum n-am mai întâlnit, / simţim c-a noastre inimi curând n-au să mai poată, / – ah, sună răsăritul, străjerule iubit! // Străjer iubit, vesteşte sfârşitul suferinţei, / să cadă stăvilarul de piatră şi de fier, / să-nceapă Sărbătoarea dorită-a Biruinţei / şi Nunta fericită a Mirelui din Cer!" (CCm 71, *E mult de când e noapte*).

În pofida oricăror obstacole, faptul rămâne o certitudine pentru cei ce şi-au închinat viaţa lui Dumnezeu şi echivalează cu eliberarea de dorul mistuitor, cu detaşarea sublimă de „povara firii" vechi şi întinate, de imperfecţiunea condiţiei noastre pământeşti, cu triumful dragostei eterne:

> „Se va desface-odată cortul / acesta ce se cheamă trup, / a' firii rădăcini simţi-vom / cum ni se smulg şi ni se rup, // [...] // Că spunem ultimul adio / spre ţărmul ospitalier, / ce ne-a adăpostit o clipă / iubirea noastră-n drum spre Cer... // Şi, diafan, ne vom desprinde, / ca fulgul dus de-un vânt uşor, / cu aripi largi spre veşnicie, / plutind despovăraţi **de dor**." (CCm 171, *Se va desface-odată*).

Aşadar, în viziunea poetică a lui Traian Dorz (inspirată din pasajele scripturistice), anularea separării vremelnice dintre comunitatea credincioşilor şi Iisus Hristos se va realiza în Împărăţia Cerurilor, unde „comuniunea finală perfectă între cei temporar despărţiţi" (Stăniloae 2001, 107) se va converti într-o stare de fericire fără sfârşit, capabilă să învingă definitiv efemerul şi, ipso facto, moartea.

[2] Spre a nu îngreuna parcurgerea trimiterilor, am optat, în lucrarea de faţă, pentru notarea, în text, a referirilor (cu abrevieri) la volumele (aparţinându-i lui Traian Dorz) din care au fost selectate secvenţele ilustrative, alături de numărul paginii / paginilor la care se află fragmentul respectiv şi de titlul poeziei. Toate evidenţierile din versurile citate ne aparţin.

Desprinderea din acest mic „univers" al condiţiei umane este ilustrată într-un „dialog" liric (de fapt, un monolog) în care „vocea" autorului îşi mărturiseşte, deplin eliberată în ascensiunea sa, victoriile, temerile şi eşecurile, durerile şi bucuriile, fermecată de „păşirea pe pragul înalt" (CNoi, *Întoarce-mă, Doamne*), sinonim cu locul despovărării de dor:

> „Am trecut de cel din urmă / vârf ce ne desparte / şi de-abia te văd în vale, / ţară de departe – / unde-am cunoscut Lumina, / ţară de departe! // Am avut în tine-**atâta** / **dor** şi împlinire, / lupte, suferinţi şi lacrimi, / har şi fericire – / cât nu poate graiul spune, / har şi fericire!" (CCm 104, *Am trecut*).

Dorul întoarcerii în Acasa primordială este însă nu numai o trăire vie (şi necesară) a comunităţii credincioşilor, ci şi a individului „nebun pentru Hristos" (*I Corinteni* 4: 10), presupunând renunţări iminente la viaţa personală, ca act de mărturisire a credinţei şi ieşire (de bunăvoie) de sub imperiul oricărei tentaţii a firescului (din afară sau din interior – cf. *Galateni* 5: 24):

> „Chiar dac-ar fi cei dragi ai mei / răpiţi şi duşi de lângă mine, / zdrobit **de dorul** după ei, / să nu pot să mă las de Tine. // Chiar dac-ar fi să ştiu că mor / departe, dus în zări străine, / tânjind **de**-al casei mele **dor**, / să nu pot să mă las de Tine." (CCm 192, *Chiar dac-ar fi*);

din perspectivă creştină, se ajunge, implicit, la acea „supunere a pornirilor naturii vătămate de păcat supremei legi spirituale, astfel încât, pe măsura puterilor sale, omul să sporească necontenit în duh, să trăiască, pe de-a-ntregul, în Dumnezeu şi pentru Dumnezeu" (Kovalevsky 1997, 5), prin înnoirea mereu perfectibilă a fiinţei (cf. *Galateni* 2: 19-20; *Coloseni* 3: 10; *II Petru* 1: 4). În consecinţă, focalizarea se mută asupra frumuseţii şi a strălucirii Ierusalimului Ceresc, încărcat de iubire, de lumină şi de sacralitate, „chemat" cu ardoare şi nostalgie, cu insistenţă şi speranţă, ca ţintă supremă şi aspiraţie continuă, căci acolo eul auctorial simte plenar atingerea ţelului extraordinar al traseului său existenţial dominat de intervenţia graţiei divine:

> „Dorită Patrie-a Iubirii, / grădina crinilor de nea, / cu ce suspinuri şi ce lacrimi, / şi **doruri** te-am putut chema... // Ce haruri mi-ai turnat în suflet, / de nu-mi mai aflu-n lume loc, / de arde-**n dorurile** mele / atâta dragoste şi foc, // De-am străbătut atâtea vremuri / şi drumuri fără de popas, / de harul păcii şi luminii, / şi fericirii tale-atras... // [...] // **Mi-e dor** de tot ce am Acolo, / Ţinut de-argint şi de cleştar; / – desprins de lumea asta, ia-mă, / să-ţi trec doritul tău hotar!" (CCm 44, *Dorită Patrie-a Iubirii*);

de remarcat pluralul *doruri* (cu rol de intensificare), alăturarea, în coordonarea din versurile al treilea şi al patrulea, a unor complemente exprimate prin substantive înrudite semantic, a căror asociere în ascendenţă contribuie la construcţia progresivă a ideii poetice, precum şi utilizarea participiului *dorit, -ă* (integrat inclusiv în numele dat conceptului biblic de *Împărăţie a Cerurilor*), cu sensurile „care produce cuiva plăcere, bucurie, de care cineva este ataşat, pe care vrea să-l vadă, să-l aibă, să-l cultive, după care cineva tânjeşte; râvnit, iubit, aşteptat cu dragoste și nerăbdare".

Prin urmare, dorul de Patria Luminii (ea însăşi purtând, într-o altă denumire dată de poet, însemnele acestei trăiri profunde, unice) e mărturisit direct, fără

echivoc, iar poemele devin embleme ale aceleiaşi chemări, indescriptibile în totalitatea sa (amestec de iubire, năzuinţă şi nădejde, experimentate la un nivel superlativ), legat de dorinţa arzătoare de a trece în eternitatea de dincolo de hotarul acestei lumi, pentru încununarea menirii care i-a fost hărăzită:

„Inima-mi mereu suspină / după Ţara cea de Sus / după Veşnica Lumină / a-ntâlnirii cu Iisus. // Ah, **mi-e dor** adânc de tine, / Scump Ierusalim Ceresc, / după curţile-ţi divine / ochii inimii tânjesc. // [...] // Cântecele tale sfinte, / Ţara mea, le-ascult răpit / şi-al meu suflet te doreşte / mai aprins şi fericit. // **Ţara dorurilor mele**, / Ţara visului meu drag, / Ţara Domnului meu Dulce, / cât doresc slăvitu-ţi prag!" (CCm 48, *Inima-mi mereu suspină*; de reţinut utilizarea sinonimelor *a dori – a tânji* „a suferi de dorul cuiva sau a ceva; a se consuma dorind ceva foarte mult", *adânc – aprins* şi *inimă – suflet*, care conferă mesajului versurilor nuanţe speciale);

„O, Cerule, o, Cer iubit, / tot ce-am eu drag e-Acolo Sus, / în tine-i Domnul meu Iisus, / în tine-ai mei iubiţi s-au dus, / să vin şi eu **mi-e dor** nespus, / o, Cerule, o, Cer iubit, / Acolo Sus, Acolo Sus." (CCm 181, *O, Cerule... – în forma dintâi*); „O, Cerule, o, Cerule iubit, / tot ce-am avut mai drag e-Acolo Sus, / în tine-i Domnul meu iubit Iisus, / în tine toţi cei dragi ai mei s-au dus, / să vin şi eu curând **mi-e dor** nespus – / o, Cerule, o, Cerule iubit, / Acolo Sus, Acolo Sus!" (CCm 182, *O, Cerule... – în forma a doua*).

În consecinţă, emoţia firească a înălţării spre veşnicie implică asocierea cu melancolia şi cu revelaţia îndelung aşteptată, prelungindu-se în perspectiva întâlnirii cu Dumnezeu şi cu semenii aflaţi în lumina prezenţei Lui transcendente.

În multe dintre poeziile incluse în acest volum (al cărui titlu are certe rezonanţe biblice), substantivul *dor* (element central al sintagmei sau determinant) este integrat, aşa cum s-a putut observa şi mai sus, în grupuri nominale care se referă nu numai la esenţa sentimentului, ci şi la însuşi profilul definitoriu (cu ecouri nou-testamentale) al Împărăţiei lui Dumnezeu – „obiect" al neastâmpărului lăuntric:

„**Ierusalim, sfânt dor nestins**, / ce dulce va fi-n tine, / când lungul zbucium va fi-nvins, / când Ţelul drag va fi atins, / iar plânsul şters, uitat şi stins / şi zările senine! // O, Rai cu ziduri de topaz, / iubirea mea te cheamă / cu rugăciunile-n extaz, / cu râu de lacrimi pe obraz, / **cu dorul** să te vadă az', / strigându-ţi: Ia-mă, ia-mă!" (CCm 85, *Ierusalim, Cetatea mea*).

Vindecarea de acest dor adânc (ce presupune un conglomerat de stări, dintre care se detaşează iubirea şi năzuinţa, cu proiecţii spre tristeţe, durere, suferinţă, redate de câteva verbe din acelaşi câmp lexical) se face însă numai prin contactul cu lumina veşniciei şi prin intrarea în noua dimensiune a fiinţării, încărcată de feeria Patriei de Sus:

„Te-ard de-atâţia ani în taină / **dorurile** – lavă – / cum nu te-ai făcut cenuşă, / inimă bolnavă, / că eşti numai lut şi umbră, / inimă bolnavă! // Cuib de foc ce-mi arzi viaţa, / cum nu pot eu oare / să te-arunc acolo unde-i / dragostea vâltoare, / unde mistuie şi arde / dragostea vâltoare! // [...] // Doar atunci afla-şi-va stâmpăr / **dorul** tău de Slavă, / cuib de lut umplut cu soare, / inimă bolnavă, / lut îndrăgostit de soare, / inimă bolnavă!" (CCm 50-51, *Cuib de lut*).

Aşadar, în mod deloc paradoxal, dorul nestins, departe de a împăca sufletul cu perspectiva despărţirii, intermediază o permanenţă legată de unirea deplină, definitivă, a acestuia cu Creatorul; el „nu numai că reface comuniunea iniţială, ci o desăvârşeşte" (Stăniloae 2001, 108), iar iubirea de Cer se maturizează prin dor şi devine neclintită, încheindu-se „în unirea perfectă şi definitivă." (Stăniloae 2001, 108).

Dorul este sinonim, de asemenea, cu dragostea constantă şi mistuitoare pentru Mirele Iisus a Bisericii, a comunităţii celor credincioşi, dornici de întâlnirea de nedespărţit cu El (sintagma cu adjectiv pronominal posesiv *dorul **Tău*** este substituibilă, de fapt, printr-o structură conţinând un atribut pronominal prepoziţional, *dorul **de Tine***):

„**De dorul Tău**, Iisus Iubit, / în dragostea Ta arse, / şi inima spre Răsărit, / şi faţa ni-s întoarse; / Iisus, Iisus... şi Te-aşteptăm / cum crinii-aşteaptă rouă, / privind spre ceruri, Te chemăm / cu mâinile-amândouă. // Treci peste anii viitori, / Iisuse Drag, şi vină, / ne du mai sus, mai sus de zori, / spre Ţara de Lumină; / şi-n clipa când ni-i cununa / cu-a Slavei Tale Taine, / schimbaţi, ca Tine vom purta / a' Păcii albe haine. // Iar noi, Iubit şi Drag Iisus, / Ţi-om da, cu braţe pline, / toţi crinii **dorului** nespus / şi-ai dragostei de Tine / şi Ţi-i vom presăra în drum / cu-o veşnică-nchinare, / precum Îţi presărăm acum / a dragostei cântare. // În zorii fiecărei luni / vom strânge cu uimire / din pomii Veşnicei Minuni / noi roduri de iubire; / şi-Ţi vom cânta, Iisus Iubit, / de drag, o veşnicie, / că Te-am chemat şi Te-am dorit / cât nimenea nu ştie." (CCm 15, *De dorul Tău, Iisus Iubit*);

de reținut motivul crinului – recurent în poezia dorziană –, simbol (regal) al purității (cerești), al inocenței, al gingășiei, al păcii și iubirii înflăcărate, precum şi sinonimia dintre verbele-predicate *a chema* şi *a dori* – echivalente semantic cu *a aştepta* şi asociate în propoziţii coordonate –, alături de circumstanţiala cantitativă din ultimul vers, ca mijloc de reliefare a intensităţii maxime);

„Demult, Iisuse, Tu-ai trecut / pe-aicea doar o dată / şi zeci de veacuri n-au putut / să şteargă Chipul Tău plăcut / din ochii care Ţi-au văzut / Făptura minunată. // [...] // Că ne-ncetat, de când Te-ai dus, / Ţi-aşteaptă Revenirea, / că-n focul tot mai nalt, Iisus, / din Răsărit până-n Apus, / Te cheamă azi **cu dor** nespus, / adânc trăind iubirea. // Că şi-azi, de mii de ani, privesc / **cu-acelaşi dor** pe cale, / iar aşteptările ce cresc / mai mult iubirea le-o măresc, / mai mult, mereu mai mult doresc / ivirea Feţei Tale." (CCm 158, *Demult, Iisuse*).

Dorul de Dumnezeu, înfăţişat ca „o dragoste potenţată de melancolia absenţei" (Evseev 1987, 145) şi reverberată de distanţa reală ce-l separă temporar pe eul liric sau pe cei credincioşi de El, trădează nerăbdarea de a-L revedea în slavă a celor ce L-au urmat cu dedicare fermă, dorinţa fierbinte de a se desfăta admirându-I frumuseţea, de a-I asculta Cuvântul plin de familiaritate şi de mângâiere, ca refugiu aducător de vindecare, pace, curaj, bucurie neîncetată, răspuns la rugăciune ori la întrebările ce îi frământă:

„Răsai, arată-ţi Faţa o clipă mai devreme, / **ni-e-aşa de dor**, Iisuse, de Chipul Tău cel blând, / **ni-e dor** ca glasu-Ţi dulce pe nume să ne cheme, / le-am vrea, Iisuse, toate o clipă mai curând." (CCm 28, *Se-mprăştie 'noptarea*);

„Când Mâna-Ţi mă-nconjoară / şi-aud doritu-Ţi glas, / când Mâna-Ţi mă-nconjoară, / uit jalea ce doboară, / uit groaza ce-nfioară, / lumina mă-mpresoară / şi-n voia Ta mă las." (CCm 83, *Când Tu eşti lângă mine*).

Astfel, se ajunge la sublimarea sentimentului (lipsit de orice notă de senzualitate – incompatibilă, de altfel, cu dimensiunea sacralității), adică „la «decorporalizarea» trăirilor și la transformarea lor în categorii de esență metafizică" (Evseev 1987, 145), superioară celor obişnuite, iar stăruitoarea chemare autentică, perpetuu nouă, întru dor nestins se face din ambele direcţii – de la Hristos înspre

discipolii Săi, aflaţi în comuniune cu El şi unii cu alţii, dar şi invers (de reţinut construcţiile simetrice sau conţinând repetiţii ori sinonime parţiale pregnante care subliniază insistent forța și unicitatea trăirilor):

> „Noi Te dorim **cu dor** nespus, / Tu şi mai mult, Iubit Iisus. // [...] // Noi Te-aşteptăm mereu **cu dor**, / Tu şi mai mult, Preabun Păstor." (CCm 49, *Noi Te dorim*); „De-aceea azi, când încă, Doamne, / mai suspinăm pe-a' lumii căi, / chemăm **cu dor** o zi din care / vom fi ai Tăi, pe veci ai Tăi." (CCm 34, *Iisuse, Mare fără margini*); „Din zbuciumul iubirii, din focul ei nestâns, / mereu cu alte lacrimi chemăm acelaşi plâns. // Din plânsul şi lumina acelui sfânt fior, / mereu cu alte-avânturi chemăm acelaşi **dor**. // Din zborul armoniei spre locul cel preasfânt, / mereu **cu** alte **doruri** chemăm acelaşi cânt. // Plutind din slavă-n slavă spre-al cerurilor prag, / mereu cu alte cânturi chemăm un Nume Drag." (CCm 130, *Din zbuciumul iubirii*).

„Datorită originii divine, omul poartă în el dorul de Dumnezeu, regretul după sensul pierdut, dorinţa reîntoarcerii şi a regăsirii în preajma comuniunii edenice." (Dumitrana 2009, 203); în felul acesta, dorul se uneşte cu rugăciunea, cu lupta credinţei şi cu năzuinţa ardentă spre imaterial, spre revelaţie și înălţare, spre înviere și îndumnezeire, iar sensul vieţii nu poate fi închipuit fără o atare comuniune specială care să estompeze durerea imensă a despărţirii, a distanţării, a înstrăinării de starea paradisiacă şi să desăvârşească fiinţa în speranţa revederii şi a unirii cu Divinitatea. Semnificative ni se par, în acest sens, câteva reflecţii ale lui Nichifor Crainic:

> „Nostalgia paradisului e sentimentul că suntem din această lume și totuși nu-i aparținem; că lumea din spiritul nostru nu e identică cu lumea care ne înconjoară; că suntem în mijlocul ei ca niște rămași pe dinafară dintr-o ordine înaltă de existență, ce ni se refuză; că din această pricină nu putem adera întru totul la condiția mizeriei terestre, în care ne simțim ca exilați; și că, în sfârșit, tot ceea ce în ființa noastră rimează în chip tainic cu veșnicia ne împinge la depășirea modului actual de existență și la cucerirea unui mod superior și desăvârșit, conceput în antinomie cu cel de acum și de aici. Nostalgia paradisului e astfel sentimentul antinomiei noastre existențiale, de făpturi libere în spirit, dar contrazise de limitele ce ne par fatale; de făpturi sfâșiate de chin, dar care concepem o liniște cerească; de făpturi menite morții, dar care ne cugetăm în nemurire; de făpturi nefericite, dar care ardem de setea fericirii absolute." (Crainic 1994, 243).

Paleta cea mai bogată de nuanţe semantice ale substantivului *dor* este ilustrată de poeziile destinate relaţiei eului auctorial cu Hristos, ceea ce implică fără echivoc acest sentiment puternic, unic, profund, privit sub diversele sale faţete, prin intermediul unor imagini bazate pe asocieri metaforice cu valoare de simbol, pe structuri hiperbolice, pe comparaţii explicite ori subînţelese. Ca atare, dorul se traduce prin acea „dorinţă de dragoste întruchipată în fiinţa care constituie obiectul iubirii" (Coteanu 1981, 237) (în cazul de faţă, Mirele Iisus), dar nu ca eros (în sensul firesc al termenului), ci ca iubire idealizată şi înnobilată, în latura sa cea mai elevată (Evseev 2007, 176), provocată şi potenţată de melancolia absenţei Lui, reverberată de distanţa ce-l separă pe îndrăgostit (încă trăitor în condiţia telurică), atras de Cel pe Care-L doreşte alături pentru totdeauna. Extazul experimentat în zori sau în amurg – embleme ale începutului şi sfârşitului, ale ciclicităţii vieţii – este perceput în ceasurile de rugăciune continuă şi sfâşietoare (în orice clipă şi loc), iar dorul se asociază, ca în atâtea alte cazuri, cu aşteptarea şi chemarea stăruitoare de la „distanţă":

„Când soarele sărută al zilei alb obraz, / Te chem cu ochii umezi şi sufletu-n extaz. // De-atâţia ani **cu dorul** cu cât Te-a aşteptat, / n-a cunoscut iubirea odihnă şi-nnoptat. // [...] // Ci numai **dor** de Tine, talaz după talaz, / când luna blând sărută al serii pal obraz..." (CCm 37, *Când soarele*).

Dorul încântă, stârneşte admiraţia, desfătarea sufletească (prin plânsul haric, prin cântare, veghere, curăţie, smerenie, slujire), în versuri ce relevă vibraţia ajunsă la apogeu, tensiunea şi suferinţa culminantă (cu accente evidente de nelinişte şi durere sfâşietoare, unite cu „duioşia distanţei" – Stăniloae 2001, 104), tandreţea (în accepţia ei spirituală) şi reflecţia adâncă, impresionând prin simplitatea, profunzimea şi sensibilitatea exprimării, prin paralelismele clare cu pasajele biblice, desfăşurate în construcţii simetrice, mizând, din nou, pe repetiţii şi interogaţii poetice care amplifică aspiraţia spre absolut:

„O, Iisuse Dulce, Dulcele meu Domn, / ziua treaz, şi noaptea suspinând în somn, / sufletul meu cheamă Chipul Tău cel Blând, / ziua treaz, Iisuse, noaptea suspinând. // Fermecat **de dorul** Dulcelui Tău Chip, / pe-a' chemării drumuri sufletu-mi risip' / şi-n potop de lacrimi inima mi-o ard, / să-Ţi aduc mireasma mirului de nard. // Pe-al Tău drum, în calea pasului curat, / crinii cei mai albi şi scumpi mi-am presărat / şi de-atâţia ani de seri şi dimineţi, / Te aştept, aştept – şi nu Te mai areţi [sic!]. // O, Doritul meu, o, Nume Minunat, / nu-i de-ajuns suspinul cât am suspinat, / nu ajunge oare plânsul cât am plâns, / de nu-mi stâmperi încă **dorul** cel nestâns? // Nu-s destul de-aprinse-a' dragostei dorinţi, / ori nu sunt destule lacrime fierbinţi, / ori nu-i îndestul de arsă inima, / de mai poţi să-ntârzii şi mai poţi tăcea? // Nu-s destul de albi ai sufletului crini / ori acei ce-aşteaptă-atâta-s de puţini, / că a lor chemări şi lacrimi nu ajung, / de Ţi-e drumul parcă zi de zi mai lung? // O, Iisuse Dulce, Nume Minunat, / rugăciunea mea Te cheamă ne-ncetat, / ziua treaz, iar noaptea suspinând în somn, / o, Iisuse Dulce, Dulcele meu Domn!..." (CCm 45, *O, Iisuse Dulce*); „Soare-al veşniciei mele / ce-n extaz, plângând, Te-ador, / oare când afla-mi-voi stâmpăr / nesfârşitului meu **dor**? // [...] // Inima ce-a ars atâta / de-al iubirii sfânt suspin, / când afla-şi-va lângă Tine / aşteptatul ei alin? // Ochii ce-n adâncu-atâtor / mii de lacrimi s-au topit, / când se vor scălda-n lumina / Slavei Chipului Dorit? // [...] // Când, o, Soare Drag, Iisuse, / că n-am aripe să zbor, / anii-s lungi cât nişte veacuri / şi **mi-e dor, mi-e dor, mi-e dor**!..." (CCm 55-56, *Soare-al veşniciei mele*).

Născută din lipsa de certitudini, aspirația spre viața mistică izvorăște din lupta contra golului interior, unde este chemat, clipă de clipă, să se „reașeze" Chipul lui Dumnezeu, alungat de păcatul strămoșesc. Dorul devine, astfel, un veritabil mod de a exista, o stare a fiinţei însetate de comuniunea cu Mirele Iisus, perceput a fi „departe" din perspectiva condiţiei noastre pământeşti, dar conferă şi puterea de transfigurare, spre a asigura victoria asupra efemerităţii prin neîntrerupta relaţie (de factură spirituală şi, totodată, personală) cu El, făcând posibilă întâlnirea de nedespărţit în viaţa viitoare. Trăirea dorului (care îl însoţeşte pe eul liric în singurătatea sa, aducându-i aminte momentele de neuitat ale împărtăşirii fericite cu Divinitatea) se traduce prin imperativul căutării şi al (re)găsirii, al aşteptării în speranţa revederii, al (re)întoarcerii Celui Drag, ca despărţirea de orice natură să se desfiinţeze.

„Ceea ce fascinează pe îndrăgostitul mistic este frumuseţea de neînchipuit a lucrurilor văzute în timpul răpirii şi, mai ales, frumuseţea celui Iubit. Misticul este cel căruia i s-a revelat frumuseţea divină şi de aici starea sa de extaz şi beatitudine, încât putem spune că fiecare poem contemplativ este un mic tratat despre fericire." (Ioniță 2014, 208):

„Iisuse, Mire-al vieţii mele, / din veşnicii pe veşnicii, / de-aici de jos, din lumea morţii, / Te chem mereu, Te chem să vii! // În pacea miezului de noapte, / cu-nfiorat şi lung suspin, / Te chem **cu dor**, Te chem pe Nume, / Preabunul meu Iisuse, vin'!... // În revărsat de zori, când cerul / lumină prinde-n răsărit, / **în dorul** revederii Tale, / Te chem şi plâng, Iisus Iubit! // În miez de zi, când toţi aleargă / a' lumii treburi spre-a-mplini, / eu stau **cu dor** privind spre Tine, / o, de-ai veni – o, de-ai veni!... // Iar seara, când lumina fuge / spre depărtări de zări pustii, / Luceafărul vieţii mele, / Te-aştept mereu, aştept să vii! // Cu candela iubirii-aprinsă, / de-atâţia ani Te-aştept în prag; / o, vin' o clipă mai devreme, / Te chem, o, vino, Mire Drag!" (CCm 54-55, *Iisuse, Mire-al vieţii mele*).

Dincolo de orice, dorul mistuitor poartă pecetea nevoii „de reașezare în condiţia originară a existenței" (Dumitrana 2009, 200) pentru cel însetat de prezența lui Dumnezeu, pe Care Îl caută fără încetare spre a se putea desfăta de iubirea Lui, avându-L mereu aproape, căci numai astfel se ajunge la cunoașterea duhovnicească desăvârșită.

„Comuniunea atinge măsura cea mai înaltă în actul unirii teandrice, fie că e vorba de simbolicul moment euharistic, fie că e vorba de finalitatea unificatoare a ascensiunii mistice practicate cu toată rigoarea, evlavia, umilința și devotamentul implicate." (Ioniță 2014, 205-206).

Poeziile din volumul *Cântarea Cântărilor mele* conturează imaginea unui spirit (singular sau comunitar) legat afectiv (şi efectiv), în totalitate, de Cel Căruia I s-a încredinţat, pentru totdeauna, dincolo de puterea de percepţie obişnuită a acestui fapt, necesar mai ales pentru a permite descoperirea și cunoașterea deplină a sinelui (mergând chiar până la autodepăşire) şi pentru a facilita, în pofida aşteptării îndelungi ori a aparentei singurătăți, pătrunderea în sfera vieţii veşnice, cu speranță și trăire constantă în rugăciune, dedicare, iubire, sfinţenie, împreună cu Dumnezeu, ca o condiţie sine qua non a fiinţării. Dorul, atât de intens perceput de eul auctorial, determină cea mai mare transfigurare – dovadă de netăgăduit a comuniunii cu Cerul, a unei iubiri delicate, nefireşti (în sensul concret al cuvântului), semn al unei vieţi de credință purificate, îndumnezeite, mereu în luptă cu sinele începând chiar din clipa care declanșează acea transformare sufletească decisivă – moment unic, încadrat de poet într-o construcţie plastică implicând o comparaţie aparent simplă, dar deosebit de expresivă, cu rezonanţe în creația populară: „Un mugur s-a-ntâlnit cu-o rază/ şi-nfioraţi au tresărit, / din sfânta lor îmbrăţişare / o dulce floare-a răsărit... // Tot astfel când, Iisuse Dulce, / sărmanu-mi suflet Te-a aflat, / în setea lui de-o veşnicie, / **cu-atâta dor** Te-a-mbrăţişat." (CCm 85-86, *Un mugur*). Sentimentul ajuns la cote înalte – conştientizat prin „mărturia comuniunii adânci, duioase şi lucide" (Stăniloae 2001, 104), prin înţelegerea profundă, integratoare, a unui fel de a fiinţa – e redat, în poezii cu caracter programatic, sub forma unor sintagme metaforice trimiţând la atingerea punctului apoteotic al împlinirii în intimitatea unei revederi definitive (surprinzătoare pentru cei neavizaţi), „acea experienţă elevată şi indicibilă care îşi creează propriul limbaj poetic" (Ioniță 2014, 207):

„Al Cerului Cântec nespus de frumos, / odată, demult, mi-ai cântat / şi Glasul Tău dulce, adânc şi duios, / de-atunci m-a legat, m-a legat. // Simţit-am pe suflet sărutul Tău blând, / preasfânt, fermecat, îngeresc, / de-atuncea, Iisuse, Te caut plângând, / de-atunci Te iubesc, Te iubesc. // Pe braţul Tău dulce odată-am plecat / truditul meu gând să-l alin / şi după odihna ce-atunci am aflat, / Iisuse, suspin şi suspin. // Cuvântul Tău dulce şi cald l-am primit, /

Iisuse, odată, demult, / de-atunci, însetat, fermecat, fericit, / eu doresc şi doresc să-L ascult. // Fiinţa mea-ntreagă, Iisuse, Te vrea, / de Tine-nsetez şi doresc; / Viaţa, Lumina şi Dragostea mea, / Iisus, Te iubesc, Te iubesc!..." (CCm 68-69, *Al Cerului Cântec*).

„În faţa dorului se deschid dimensiunile indefinite şi indefinit de fermecătoare ale persoanei dorite. Dorul descoperă taina negrăită a persoanei dorite" (Stăniloae 2001, 105) și, astfel, sufletul conştientizează acut imposibilitatea de a-și orândui viaţa în afara lui Dumnezeu. Ca atare, imaginile vii care descriu paroxismul pasiunii şi trăsăturile Celui Drag nasc versuri memorabile, pentru plăsmuirea cărora se apelează la transpunerea unor puternice senzaţii de natură organică (cu ajutorul unor termeni utilizați cu înțeles figurat, trimițând la ideea de dor nestăvilit, puternic, de pasiune arzătoare, de năzuință stăruitoare), prin îmbinarea vizualului cu auditivul şi tactilul, în sensul atingerii spiritualizate, menite să reconstruiască binele interior (în direcţia comuniunii interpersonale) şi, mai ales, să reorienteze un traseu existenţial.

„Ceea ce subliniază atât poeţii mistici, cât şi comentatorii lor este faptul că poezia mistică e rodul unei viziuni, al unei revelaţii care îşi găseşte singură modalităţile de expresie, dincolo de controlul şi voinţa autorului." (Ioniță 2014, 207). Într-adevăr, Hristos – „Iubitul sufletului" (CCm 38, *Lumina veşniciei noastre*; CCm 135, *Iubitul sufletului meu*; CCm 155, *Ce Nume Scump...*) – e înfăţişat în frumuseţea-I incomparabilă, cu pasiune sacră şi adoraţie nesfârşită, într-un mod de concepere interiorizată, transpus prin intermediul unor versuri ce relevă artistic ideea de superlativ absolut cu ajutorul unor acumulări sugestive:

„Unde-i Domnul meu, o, unde-i, / inima mea-L cată, / după El **cu dor** aşteaptă / viaţa mea-nsetată – / arde, cheamă şi aşteaptă viaţa mea-nsetată. // [...] // Legănatu-m-au odată / **dorurile Sale** / şi de-atuncea nu-i pe lume / nicio pernă moale – / nu-i în lumea asta-ntreagă nicio pernă moale. // [...] // Mi-a sfinţit odată faţa / dulcea-I sărutare, / **dorul după El** de-atuncea / creşte tot mai mare – / fără margini, fără moarte, creşte tot mai mare." (CCm 149-150, *Unde-i Domnul meu?*).

În felul acesta, dorul copleşeşte și învinge limitele existenţei comune (inclusiv spaţiul și timpul, în care Cel depărtat vremelnic e, de altfel, mereu prezent, prin modul cum relaţionează cu cel „înlănţuit" de dor, într-o experienţă de excepție), prelungindu-se înspre eternitate: „Distanţa de persoana iubită te face să nu-ţi mai aminteşti decât de cuvintele şi mişcările ei prin care ţi-a arătat iubirea şi să le dai acestora nişte proporţii de mare adâncime." (Stăniloae 2001, 163). În consecinţă, răspunsul uman la întâlnirea cu Dumnezeu, prin închinarea în diferite forme, conduce, cu necesitate, la transformare lăuntrică şi exterioară, la sfinţenie şi sfinţire, la neprihănire, conduită morală, practicare neîncetată a virtuţilor, într-un proces de înnoire a minţii şi a inimii, de înălţare către Dumnezeu, până la asemănarea cu El.

Dorul este călăuzitor pe lungul drum al speranţei, „trecând peste efemer şi circumstanţial" (Bucur 1971, 8); el cunoaşte, aşadar, proporţiile iubirii mai presus de limite, constant revigorate şi în urcuș continuu, uneori aproape inexplicabile sau de nepătruns pentru puterea noastră de înţelegere, aşa cum e şi profunzimea Creatorului. În mod paradoxal, dorul arde şi, concomitent, mângâie – discordanţă anulată dacă ne gândim că, „din perspectivă strict lingvistică, modalităţile de concretizare a

sentimentului de dor se explică fără dificultate prin etimologia cuvântului şi prin dezvoltarea lui pe terenul limbii române. [...] De la lat. *dolus*, însemnând «durere, suferinţă» fizică sau morală, s-a trecut printr-o încrucişare ulterioară cu verbul *a dori*, el însuşi apărut din *dor*, la înţelesul de «dorinţă», deci virtual şi la acela de «dorinţă de dragoste».” (Coteanu 1981, 237):

> „Ce fierbinte e iubirea / care cântă-n mine, / ce adânc şi nalt e focul / **dorului de Tine** – / arde-mi inima şi glasul **dorul după Tine**!” (CCm 155, *Ce fierbinte e iubirea*); „Ce **dor** adânc îmi e de Tine, / al vieţii mele Soare Sfânt, / **ca dorul** nopţilor din mine / de-un răsărit ce nu mai vine, / de cântecul ce nu-l mai cânt. // Te vrea iubirea-mi pururi nouă / **cu doru**-i tot mai sfânt şi-aprins / şi plâng ca zorii după rouă, / şi stau cu mâinile-amândouă / şi sufletul spre Tine-ntins. // E-n pieptul meu, sfâşietoare, / dorinţa de-a Te-avea, mereu, / ca setea arsei căprioare / de-a apei limpede răcoare, / ca taina **dorului** prea greu. // Şi parcă-aici, pe-aşa de-aproape, / Te simt pe undeva ascuns, / că-mi vezi şi lacrima în pleoape / şi dulcile privirii ape, / că de-aş şopti, ar fi de-ajuns. // M-ai auzi – şi n-ar fi-n stare / nimic să Te oprească-apoi, / şi-n sfânta clipă următoare / am fi un duh şi-o-mbrăţişare, / **un dor** şi-un cântec amândoi!” (CCm 153-154, *Ce dor adânc*; de remarcat, alături de actualizările semantice amintite, determinările atributive ale substantivului *dor* şi structurile comparative adesea inedite pentru care optează autorul).

De asemenea, în unele dintre fragmentele citate, se pot identifica ecouri ale câtorva pasaje din psalmii biblici care exprimă în chip minunat setea sufletului (*Psalmul* 41: 1-2; *Psalmul* 62: 2; *Psalmul* 83: 2; *Psalmul* 142: 6), certificând faptul că Dumnezeu este singura sursă a tuturor celor necesare pentru viaţă (cf. *Isaia* 55: 1-3; *Ieremia* 2: 13). De altfel, setea este deseori folosită în mod figurat în *Sfânta Scriptură* pentru a reprezenta neîmplinirea spirituală sau căutarea pasionată după Dumnezeu; aceste semnificaţii se disting şi într-o altă poezie cu construcţie simetrică (mizând, în prima parte, tot pe comparaţii de egalitate, organizate progresiv), dedicată fiinţei mistuite de dor, pătrunse de dragoste, care-şi caută plenar traiectul ascensional prin rugăciune, creaţie, jertfă, linişte interioară, cu adânca încredinţare că numai prin desprinderea de povara materialităţii copleşitoare îşi va satisface nevoia de mântuire şi desăvârşire (cf. *Matei* 5: 6; *Ioan* 4: 14 şi 7: 37-39):

> „Cum cerbul după ape, în caldele amiez’, / de-a’ Tale dulci izvoare, Iisuse, însetez. // Cum cel sfârşit tânjeşte dup-al odihnei miez, / de pacea Ta curată, Iisuse, însetez. // Cum duhu-n rugăciune, când pe genunchi veghez, / din inima întreagă, de Tine însetez. // Când fruntea-nsângerată pe cruce mi-o aşez, / **cu dor**, cu foc, cu lacrimi de Tine însetez. // Cu cât mai mult prin locuri străine înserez, / tot mai profund de Tine, Iisuse, însetez. // Iar azi, când simt mai grele a’ lutului obez’, // ca lanul ars de ploaie, de Tine însetez. // Doar când voi fi-n odihna iubirii-n care crez, / voi şti că am Izvorul – să nu mai însetez!” (CCm 98, *Cum cerbul după ape*).

Dorul conferă sensibilitate sufletului, fapt ce anulează, mai uşor decât gândul, orice distanţă; el defineşte trăirea creatorului de opere artistice durabile, închinate Divinităţii: „Aşa, Iisuse,-aş vrea – aşa / cântarea mea să fie, / din cânturile lumii-ntregi / să poţi simţirea să-i alegi, / să fie-ntregul **dor** în ea, / aşa, Iisuse,-aş vrea – aşa / cântarea mea să fie!” (CCm 177, *Aşa, Iisuse,-aş vrea – în forma dintâi*), devenind o categorie esenţială a existenţei, cu rolul de a potenţa pulsaţia adâncă a chemării Celui Dorit, a participării la misterul sacru:

„Izvorât din lacrimi / şi hrănit de ele, / cântecul iubirii / şi-al durerii mele, / tu eşti jertfa mea, drag cântec / al vieţii mele! // Te-am vegheat în leagăn / zori şi zi, şi seară, / te-am plâns numai singur, / azi te cântă-o ţară, / mâine-o lume-o să te cânte, / cântec – primăvară. // Drag odor al vieţii / şi-al credinţei mele, / nalţă-te spre ceruri, / treci mai sus de ele, / pân-la Inima Iubirii, / treci mai sus de ele. // Spune-I, cântec dulce, / tainica ta şoaptă, / **dorul** care-L cheamă, / gândul ce-L aşteaptă, / suferinţa care plânge, / cheamă şi-L aşteaptă. // Spune-I tot, grăbeşte-L / să se-ntoarcă iară, / cântec de iubire, / scumpa mea comoară – / numai tu-I poţi spune totul, / scumpa mea comoară." (CCm 159, *Izvorât din lacrimi*).

Eul liric iniţiază chiar un dialog cu aceste „doruri" nemăsurate, trăite şi cântate, care l-au însoţit în misiunea de „poeta vates", subsumată etapelor vieţii sale spirituale şi creatoare, în stările binefăcătoare de beatitudine metafizică, dar şi în mijlocul propriilor frământări, în clipele de zbucium şi alergare stăruitoare pentru chemarea eliberatoare a celorlalţi (spre a le insufla şi lor aceleaşi trăiri), transfigurând durerea în artă, ca rod al credinţei dătătoare de împlinire. „În naşterea cuvântului, poetul şi-a asumat condiţia de creator secundar, lăsând Duhul lui Dumnezeu să-l folosească; mai mult, a acceptat să dea preţul jertfei. Prelinsă în lacrimă de sânge printre zăbrelele tuturor detenţiilor şi coerciţiilor interioare sau exterioare, ca-ntr-o repetabilă şi zdrobitoare povară, poezia şi opera lui Traian Dorz este [sic!] aistorică şi nemuritoare." (Lupoaie 2013, 31):

„Frumoase **dorurile** mele, / ce linişte e-acuma-n voi, / după furtunile acele / ce-au fost în noi şi peste noi! // Cândva, plângeaţi îndurerate / pe-atâtea drumuri şi cărări, / lăsând pe brazde-nsângerate / sămânţa sfintelor chemări. // Cântarea lacrimilor voastre / a liniştit atâta plâns / şi-atâtea suflete sihastre / la Sânul Domnului aţi strâns! // Iar astăzi, lunga-ndurerare / din ochi, din suflet şi din glas / întreagă s-a făcut cântare – / nimica trist nu i-a rămas. // Trecuta frângere divină / când stau, arare, să v-ascult, / mi-e parcă-o inimă străină, / a plâns-o cândva de demult. // Atunci cine-ar fi-avut credinţă / să vadă roadele de-acum / şi-n ce măreaţă biruinţă / sfârşi-va-nsângeratul drum? // Pe urma ranelor durute, / pe urma anilor de chin, / belşugul roadelor plăcute / e adunat acum din plin. // Frumoase **dorurile** mele, / ce aur a rămas în voi / de prin furtunile acele / ce-au fost în noi şi peste noi!..." (CCm 100-101, *Frumoase dorurile mele*).

Astfel, emoţia poetică are menirea de a converti dorul (plăsmuitor de frumuseţi nepieritoare) într-un remediu absolut împotriva singurătăţii chinuitoare; el întreţine aprinsă flacăra speranţei în mijlocul comuniunii, conştientizând această nevoie eternă a omului de a fi cu Dumnezeu, cu sine şi cu ceilalţi. Mai mult, motivul dorului se împleteşte cu accentele unui destin special şi cu simbolistica jertfei izbăvitoare asumate, marcând permanenta întoarcere spre începuturi şi spre Modelul suprem – Creatorul Universului, a Cărui prezenţă în mijlocul omenirii e percepută şi prin creaţia Sa minunată.

În unele poezii din volumul *Cântarea Cântărilor mele*, dorul (= iubire şi aspiraţie, dorinţă arzătoare a revederii necesare) vizează, invers, din perspectivă scripturistică, legătura dintre Mirele Iisus şi Biserică, înţeleasă ca Mireasă aşteptând, plină de adoraţie, revenirea Lui:

„De-atunci Eu te-am dorit întruna, / că M-a răpit frumseţea ta / şi-am aşteptat cu-aşa iubire / dorita Noastră întâlnire, / Biserică, Aleasa Mea! // De-atunci am auzit, Iubito, / iubirea ta cum Mă chema, / simţeam fiinţa ta curată / răpindu-Mi Inima Mea toată, / Biserică, Iubirea Mea! //

Te-am aşteptat cu nerăbdare / atâţia ani câţi trebuia / s-arăt c-o jertfă peste fire / cum te iubesc, cu ce iubire, / Biserică, Lumina Mea!" (CCm 145, *Nainte de-a fi fost vecia*).

Între Dumnezeu şi om, relaţia (de ordin exterior şi interior deopotrivă) e una constantă, percepută ca o călătorie la capătul căreia cei doi se vor regăsi la nunta privită ca act promis al iubirii perfecte şi definitive (chiar dacă anumite împrejurări ale căderii ori ale jalei apăsătoare împiedică, uneori, implicarea deplină, entuziastă, din partea omului). El este însă o prezenţă atât de vie, atât de clară, încât momentele grele ale existenţei nu pot fi învinse în afara mângâierii Lui:

„Iubirea Mea rămasă neschimbată / **cu** mai mult **dor** te cheamă înapoi, / iubirile ce-au fost unite-odată / se caută cu mai multă sete-apoi." (CCm 147, *La poarta ta...*); „Ţi-e greu acum în lumea rea, / ţi-e-aşa de greu, ştiu bine, / dar nu e mult, Mireasa Mea, / Eu vin curând la tine! // [...] // Voi şterge-atunci din ochii tăi / tristeţe, **dor**, suspine, / pe-a Slavei fericite căi, / Eu vin curând la tine." (CCm 140-141, *Ţi-e greu acum în lumea rea*).

Asemenea secvenţe sunt construite adresativ, într-un dialog din care îi sunt oferite cititorului doar replicile emiţătorului (şi invitaţia indirectă de a deduce reacţia receptorului!), ceea ce subliniază, o dată în plus, trăirea în comuniune, amintind concepţia (proprie mentalului tradiţional) conform căreia sufletul singur nu se simte întregit decât prin celălalt (prin aceasta înţelegând şi relaţia cu Dumnezeu), pe care îl poartă în şi cu sine, „chiar în absenţa lui, îl poartă într-o prezenţă absentă sau într-o absenţă prezentă" (Stăniloae 2001, 110): prin definiţie, omul nu poate exista fără dialog, căci aşa este natura umană, inclusiv atunci când e vorba despre a I se adresa lui Hristos, în rugăciune sau în meditaţie, şi despre a auzi / a asculta, sub orice formă, răspunsul Lui.

„Dumnezeu doreşte să ajungă la persoana creată, sau la unirea Lui cu ea, nu numai prin extazul Lui spre ea, ci şi prin extazul ei spre El." (Stăniloae 2003, 289) – scrie teologul Dumitru Stăniloae. Într-adevăr, acest lucru face ca însuşi sentimentul să devină sinonim, în anumite ipostaze, cu fiinţa îndrăgită, confundându-se cu ea – în cazul de faţă, cu Dumnezeu cel atotputernic, Cel ce guvernează infinitul eternităţii, Împărăţia Cerurilor spre care năzuieşte sufletul însetat de nemurire:

„**Dor al dorurilor mele**, / strălucit şi sfânt, şi nalt, / toată dragostea mea suie / către Ţărmul Celălalt... // Cum, atrase**-n dor** de ţărmuri, / cheam-un val pe altul val, / mi se cheamă-a' mele **doruri** / către Ţărmul de cristal. // Orice clipă îmi aduce / alt nou **dor** Acolo Sus, / unde inima-mi, cu toată / dragostea, pe veci mi-ai dus. // Alt nou **dor** în orice clipă / Îţi aduce-n Sfântul Prag / tot ce pot avea pe lume / mai curat, mai scump, mai drag. // Rugăciunea şi cântarea / vin să-Ţi spună-n lacrimi cât / Te doreşte-un suflet care / Te iubeşte-atât, atât... // Cât Te cheamă, cât suspină, / cât aşteaptă clipa când / Ţărmul fericirii Tale / Ţi-l va săruta plângând... // Care-i valul ce m-ar duce / până Dincolo-ntr-un salt?... / **Dorul dorurilor mele** / de pe Ţărmul Celălalt!" (CCm 17, *Dor al dorurilor mele*).

De remarcat grupul nominal în vocativ, situat la începutul şi la finalul poeziei, cu trimitere la numele lui Iisus, prin relevarea intensităţii maxime cu care sunt trăite melancolia nemărginită şi înălţarea stimulatoare, cu rolul de a reclădi devenirea continuă prin abandonarea condiţiei anterioare (ce implică înstrăinarea, singurătatea

chinuitoare) şi aspiraţia excepţională (deloc de neglijat) spre o nouă existenţă. Iată un pasaj similar cu cel citat anterior, în care numele lui Iisus include substantivul *dor*:

> „În tot ce e frumos – şi-n toate / e-un farmec minunat şi sfânt, / ce-n inimă, privind, coboară / puternic raiul pe pământ. // Dar parcă toate de pe lume / şi poate că şi-n Cer, la fel, / au numai câte-un singur farmec / sau har... şi-n veci rămân cu el, // Pe când Tu, al Iubirii Soare, / Tu, al Cântării dulce Foc, / **Tu, Dorul dorurilor mele,** / le-ai veşnic toate la un loc!" (CCm 64, *Stăpânul ascultării mele*).

Astfel, dorul (prototip al Logosului), care implică, într-o manieră dureroasă, absenţa şi depărtarea, generează o singurătate imensă atunci când El nu e de faţă, dar, după lungi căutări, fără a însoţi trecerea timpului spre neant sau spre dezechilibru existenţial, dorul îndrumă, în chip tainic, gândul şi simţirea pătrunzătoare (în toată plinătatea lor) spre El, într-o comuniune spiritualizată unică, ca sens fundamental al cunoaşterii şi al fiinţării – aici şi în veşnicie.

*

După cum se observă, accepţiile substantivului *dor* (folosit, în poezia lui Traian Dorz, cu forma sa articulată hotărât şi nehotărât, la singular ori la plural, în structuri meditative sau cu rol de adresare) se înscriu pe coordonatele semantice iniţiale, bine-cunoscute şi înregistrate în dicţionarele explicative, însumând diferite aspecte ale polivalenţei şi complexităţii dorului prin sinonimie cu nostalgia, iubirea, durerea, aspirația, melancolia profundă etc. şi în asocieri expresive cu verbele *a dori*, *a chema*, *a aştepta* ori cu alte elemente din aceeaşi sferă. Prin gradul lui imens de specificitate, dorul e simţit atât de apropiat fiinţei umane, încât aceasta nu poate fi înțeleasă în afara lui, creându-se, astfel, veritabile punţi de legătură între metafizic şi concret, într-o tensiune şi o vitalitate creatoare în continuă ascendență.

Peste aceste ecouri ale emoţiei poetice convertite în ritmuri interioare, ce conduc la conştientizarea acută a efemerităţii, planează dorul „mai presus de fire" al poetului, care nu se traduce exclusiv prin gândul pătrunzător de a se stinge din lume, ci presupune cufundarea în desfătarea eternă, asigurată de prezenţa Divinităţii – aici şi Dincolo. Dorul e punctul genezei şi capătul existenței, energia care atrage permanent omul în viaţă, dar îl călăuzeşte spre dimensiunea veşniciei; în consecință, „nostalgia paradisului nu mai e dorul de casă sau dorul de țară din această lume, ci dorul de patria cerească a spiritului nemuritor" (Crainic 1994, 244), năzuința de a învinge distanța „de la imperfecțiune la perfecțiune și de la moarte la nemurire." (Crainic 1994, 250).

În ansamblul ei, opera lui Traian Dorz e una a permanenței destinate iubirii și dorului infinit (în viaţa aceasta şi în cea viitoare), deci, a experienţei credinţei, care are proprietatea specială de a dilata sau de a comprima spaţiul şi timpul, amplificând frământările lăuntrice în devenirea lor. Transpus în cuvinte ori nerostit, nemărginitul dor de absolut (în care sinele se regăseşte întreg) devine însuşi „cântecul cu care clipa se salvează în etern" (Bucur 1971, 8), animând concepţia despre fericirea dobândită postum (dar experimentată parţial încă din viaţa pământească), în creaţii de mare fineţe

artistică ce trimit, prin titlul lor, la acest sentiment pătrunzător sau sunt impregnate abundent de atmosfera lui. Ceea ce mistuie sufletul (în suișurile și coborâșurile sale, în elanuri și deznădejdi, în certitudini și îndoieli) e însă dorul înflăcărat de starea fericită a comuniunii și a armoniei dintre om și Dumnezeu, întru desăvârşire şi împlinire: departe de a renunţa la trăirea şi mărturisirea unui asemenea simţământ, poetul „rotunjește, încheagă, definește dorul nostru ontologic. Îl adună din toate categoriile aleatoriului în semantica cea mai pură a cuvântului [...]. Trăind incandescent şi fascinant această realitate, poezia dorziană recheamă, vindecă, însoţeşte, hrăneşte şi satură, adică este vie! Aceasta este taina ei!" (Lupoaie 2013, 30-31).

Surse

Biblia sau Sfânta Scriptură. 1988. Bucureşti: Ed. Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.
CCm = Dorz, Traian. 2007. *Cântarea Cântărilor mele*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului".
CNoi = Dorz, Traian. 2008. *Cântări Noi*. Sibiu: Editura „Oastea Domnului".
Dorz, Traian. 2005. *Hristos – mărturia mea*, ediţia a II-a. Sibiu: Editura „Oastea Domnului".

Referințe bibliografice

Bucur, Marin. 1971. *Lucian Blaga. Dor şi Eternitate*. Bucureşti: Editura Albatros.
Coteanu, I. 1981. ***Dorul**, personaj de mit?*, în I. Coteanu, Lucia Wald (coord.), *Semantică şi semiotică*. Bucureşti: Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, p. 235-239.
Crainic, Nichifor. 1994. *Nostalgia paradisului*. Ediţie cu un studiu introductiv de Dumitru Stăniloae. Postfaţă şi note de Magda Ursache şi Petru Ursache. Fişă bibliografică de Alexandru Cojan. Iaşi: Ed. Moldova.
Dumitrana, Titiana. 2009. *Teme biblice reflectate în literatură*. Timişoara: Editura World Teach.
Evseev, Ivan. 2007. *Enciclopedia simbolurilor religioase şi arhetipurilor culturale*. Timişoara: Ed. „Învierea".
Evseev, Ivan. 1987. *Simboluri folclorice. Lirica de dragoste şi ceremonialul de nuntă*. Timişoara: Ed. Facla.
Ioniță, Puiu. 2014. *Poezie mistică românească*. Iași: Institutul European.
Kovalevsky, Ioan. 1997. *Fericiţii nebuni pentru Hristos*. În româneşte de Boris Buzilă. [f.l.]: Ed. Anastasia.
Lupoaie, Liliana Georgeta. 2013. *Teopoetica verticalităţii creaţiei dorziene*, în „Oastea Domnului", XXII, nr. 7-8, p. 30-31.
Stăniloae, Dumitru. 2001. *Reflecţii despre spiritualitatea poporului român*. Bucureşti: Editura Elion.
Stăniloae, Dumitru. 2003. *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol. I, ediţia a III-a. Bucureşti: Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

Raluca BEMBE
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Adolescenți în literatura română. Aspecte literare și istorice

Abstract: (Adolescents in Romanian literature. Literary and historical features) The beginning of the twentieth century is a period when the theme of adolescence becomes a subject in psychology, but consequently in literature, too. Because the adolescence is carefully analyzed as a separate branch of psychology, the literary modern discourse about immaturity changes, being more authentic, more appropriate to the real adolescent behavior and language. This situation is valid for Romania, too, when the Romanian literature of the interwar period, through novels like *Orașul cu salcâmi* by Mihail Sebastian, *Romanul lui Mirel* by Anton Holban, *Romanul adolescentului miop* and *Gaudeamus* by Mircea Eliade or *Întâmplări în irealitatea imediată* by Max Blecher is an evidence for the abundance of adolescents in literature, being a result of the modern realities. Furthermore, the new adolescence novels are bringing a different atmosphere in the Romanian literature compared to the previous novels where adolescence was regarded in a melancholic, idealistic perspective.

Keywords: modernity, adolescence, Romanian literature, interwar period, modern literary discourse

Rezumat: Începutul secolului al XX-lea este o perioadă în care tema adolescenței devine un subiect de sine stătător în psihologie, răspândindu-se, astfel, și în literatură. În aceste condiții, discursul literar modern despre imaturitate se schimbă, fiind mai autentic, mai potrivit pentru modul de comportament și limbajul autentic al adolescenților. Situația este validă și pentru spațiul literar românesc. Literatura română din perioada interbelică, prin romane ca *Orașul cu salcâmi* de Mihail Sebastian, *Romanul lui Mirel* de Anton Holban, *Romanul adolescentului miop* și *Gaudeamus* de Mircea Eliade sau *Întâmplări în irealitatea imediată* de Max Blecher, se remarcă printr-un număr însemnat de personaje adolescente. Mai mult, noile romane interbelice despre adolescenți aduc o atmosferă diferită în literatura română în comparație cu romanele anterioare, unde adolescența era privită dintr-o perspectivă melancolică, idealistă.

Cuvinte cheie: modernitate, adolescență, literatura română, perioada interbelică, discurs literar modern

Context propice

Înainte de a intra în sfera literaturii române, ar fi interesant de urmărit și zona literară învecinată. Europa Centrală, de asemenea, preia tema adolescenței în literatură la începutul secolului al XX-lea, chiar dacă nu este o zonă consacrată acestui subiect. În mare parte, zona occidentală are o voce mult mai puternică și recognoscibilă în ceea ce privește romanele adolescenței. Însă în Europa Centrală tema adolescenței este abordată în mod diferit, deoarece tema imaturității vizează schimbările sociale, culturale și politice ale Imperiului Habsburgic. Aici adolescența devine un pretext pentru sublinierea instabilității zonei de centru a Europei. Motivul imaturității, chiar dacă nu dezvoltat ca temă principală a romanului, reprezintă pentru Joseph Roth, spre exemplu, în *Marșul lui Radetzky* (1932), un simbol al dispariției zonei central-europene. Bătrânul von Trotta este ultimul apărător al vechii tradiții habsburgice, pe

când urmașii săi aleg să nu mai facă parte din armata austro-ungară și dezertează în cele din urmă. Aceeași atmosferă de instabilitate se simte și în romanul lui Sándor Márai, *Revoltații* (1930), unde adolescenții dezvoltă o subcultură proprie, rezultat al lipsei autorității paterne. Adesea, revoltații Primului Război Mondial acuză lipsa autorității tatălui, acesta fiind implicat în război. Pe de altă parte, Witold Gombrowicz, în *Ferdydurke* (1937), folosește adolescența sau imaturitatea continuă pentru a sublinia necesitatea unei noi direcții a literaturii. Închistarea în dogmele și Forma trecutului nu aduce decât stagnare, pe când o atitudine imatură, iresponsabilă față de etichete ar putea duce la experimentarea noilor cărări literare. Gombrowicz lărgește critica și spre sistemul educațional, spre profesorii care, la fel, rămân înrădăcinați în vechile teorii pedagogice și nu mizează pe dezvoltarea unei atitudini critice:

> „niciunul dintre ei nu are nici măcar o idee proprie; dacă totuși se naște în vreunul o asemenea idee, atunci eu alung ori ideea ori pe proprietarul ei. [...] Fiindcă nu există nimic mai rău decât un profesor simpatic, mai ales dacă întâmplător are și opinii personale. Numai un pedagog cu adevărat dezagreabil poate inocula elevilor acea plăcută imaturitate, acea simpatică neajutorare și stângăcie, acea incapacitate de a trăi, care ar trebui să caracterizeze tineretul, pentru ca să reprezinte un obiect pentru noi, adevărații și oneștii pedagogi." (Gombrowicz 1996, 37).

Factori decisivi

Personaje adolescente intră și în literatura română de început de secol XX, având un discurs modern, post-medelenist. În romanul *La Medeleni* de Ionel Teodoreanu adolescența era privită dintr-o perspectivă idilică, estetizantă[1]. Limbajul adolescenților lui Teodoreanu diferă semnificativ față de viitorul discurs personajelor adolescente din literatura interbelică. Generația adolescenților Eliade-Bogza va înfățișa o atitudine mult mai incisivă, mai dură. Experiențele extreme vor juca un rol de bază în conturarea trăirilor adolescentine.

În principal, schimbările sociale, economice ale modernității au determinat o atitudine mult mai deschisă a adolescenților, caracterizată de dorința de a trăi într-un ritm mai alert, mai apropiat timpurilor în care ei înșiși trăiesc. Perioada industrială aduce o schimbare a vieții cotidiene prin schimbarea ritmului de zi cu zi. Apariția automobilelor, a avionului, a noilor mijloace de comunicare au sporit viteza existenței zilnice. De asemenea, începutul secolului al XX-lea vine și cu apariția cinematografului, a *dance-hallurilor*, în principal, a spațiilor în care adolescenții pentru prima dată pot să își petreacă timpul liber, consecință a extinderii zonelor urbane. Un astfel de concept, „timp liber", este necunoscut sau nerăspândit în perioada preindustrială. El este de un interes

[1] În această privință, ar putea fi adusă în vedere observația lui Mircea Eliade legată de adolescența prezentată în proza lui Ionel Teodoreanu: „Adolescența e mult mai complicată decât o zugrăvește Teodoreanu. E departe de a fi numai sensibilă și sentimentală. Sunt stări sufletești specifice adolescenței, pe care eroii de la Medeleni le ignoră: cele dintâi neliniști cerebrale, nimicirea valorilor morale păstrate prin copilărie, curiozitatea ajunsă repede entuziasm pentru probleme sociale etc. Cerebralismul personajelor e superficial, se mărginește la discuția câtorva probleme literare. E departe de tortură, așa cum torturează pe orice adolescent autentic contemporan" (Eliade 1927, 1).

aparte deoarece în aceste momente tinerii își dezvoltă o subcultură proprie, ieșită de sub protecția autorității familiei. Momentul simbolic sau mai degrabă mediatic al apariției adolescenților în peisajul european este acela când James Dean moare în mașina lui sport, iar filmul său *Rebel without a Cause* (1955) și *The Blackboard Jungle* (1955) au apărut în cinema (Springhal 1986, 215). Este adevărat că aici se ajunge deja la perioada de după cel de-al Doilea Război Mondial, însă este rezultatul acțiunilor moderne petrecute încă de la începutul secolului al XX-lea. Totodată, ceea ce ar mai merita punctat este și faptul că orașul joacă un rol de bază în dezvoltarea noului discurs al adolescenților prin oportunitățile pe care le creează (Bradbury 1991, 96-98). De altfel, și în literatura română, romanele adolescenței sunt plasate în zone urbane și implică un comportament urban, departe de tradiționalitatea romanelor antebelice.

Adolescenții literaturii interbelice

În principal, perioada interbelică este considerată o perioadă prosperă a modernismului românesc datorită experimentării intense a noilor posibilități literare, prin romanul subiectiv autentic, al experimentării, dar și o luptă literară dintre romanele obiective, realiste și romanele subiective. Generația lui Holban, printre care Mircea Eliade, Mihail Sebastian, Constantin Noica, Emil Cioran, Max Blecher, este preocupată „de o puternică dorință de existențial și astfel o voință vehementă a individuației. [...] individul are răgazul să își elaboreze o existență independentă, privată, centrată în interioritatea sa distinctă și nu impusă din exterior." (Mangiulea 1989, 9). Într-un astfel de peisaj, tema adolescenței este cât se poate de potrivită deoarece devine sinonimă cu dorința de experimentare, setea de inedit și căutarea identității.

Anton Holban își începe cariera literară cu *Romanul lui Mirel*, în 1929. Cronica literară la *Romanul lui Mirel* a lui Pompiliu Constantinescu a scos în evidență „tonul sigur, fraza nudă, observația directă", tehnică bazată pe „procesele disociative ale analismului proustian" (Constantinescu în Holban 2005, VII). În linii mari, Pompiliu Constantinescu subliniază schimbările narative aduse de noua literatură, prin respingerea stilului calofil, împodobit cu inserții figurate.

Mirel este adolescentul vanitos, educat, dornic să experimenteze și să se sustragă responsabilităților: „Visase o viață de petreceri, de călătorii în jurul lumii și, trupul subțirel al lui Lilli l-ar fi încovoiat de la început ca o povară." (Holban 2005, 97). Un episod elocvent în ceea ce privește deschiderea spre nou, dar și discursul direct al lui Mirel este cel în care discută cu Lilli despre noutățile muzicii clasice. Pe scurt, Lilli este domnișoara sedusă de aerul rebel al adolescentului Mirel, devine și o victimă a instabilității emoționale imature, rămânând însărcinată. În convorbirea cu intransigenta Lilli, Mirel mizează pe noii compozitori Roussel, Honegger, Stravinski, în timp ce Lilli are voie să cânte doar din Mozart. Problema educației deficitare este pusă în discuție de Mirel printr-o intervenție la obiect: „Ca toate profesoarele. Nu-s capabile să spună o literă mai mult decât cele învățate în tinerețe." (Holban 2005, 31). În consecință, adolescentul Mirel devine vocea predilectă pentru sublinierea neajunsurilor sociale. De aceea, Mirel

„vorbea multe ca să se împace cu sine însuși, căci adevărul lor nu-l controlase niciodată." (Holban 2005, 31). Prin urmare, Mirel aduce un aer de independență și nevoie de delimitare de celelalte voci ale casei.

Romanul adolescentului miop al lui Eliade, publicat în 1929, înfățișează un adolescent oarecum atipic. În principal, apare un personaj cu o conștiință a muncii exagerată, dornic de a acumula cunoștințe într-o perioadă de timp inuman de limitată. Pe de altă parte, în tot acest tumult al cunoașterii, adolescentul mai are răgaz și pentru problemele tipice ale adolescenței, cunoașterea de sine și conturarea unei personalități. În principal, când adolescentul-scriitor își începe jurnalul este un tânăr miop, cu puternice nemulțumiri față de propria imagine fizică și socială, inadaptat mediului, cu probleme de corigență la matematică și germană, dar sedus de literatura lui Balzac și Papini. Evident, romanul este scris la persoana I, iar nota confesivă este mult pronunțată. Capitolul *Drumul către mine însumi* aduce în prim-plan tocmai acest subiect:

> „Trebuie să mă cunosc. Trebuie să știu odată sigur cine sunt și ce vreau. Am amânat mereu lucrul acesta pentru că-mi era teamă. Mi-era teamă că nu voi izbuti să-mi luminez sufletul sau că lumina ce va aluneca asupra-i să nu mă îndurereze. Eu mi-am închipuit anumite lucruri despre mine însumi. Ce se va întâmpla dacă acestea nu există aievea? Dacă ele n-au fost decât o părere." (Eliade 1989, 158).

Interesant de remarcat ar fi faptul că primele însemnări ale romanului sunt făcute de Mircea Eliade în 1921, în acea perioadă autorul având 14 ani (Simion 1995, 17). Volumul într-adevăr prezintă încercările unui personaj de a scrie un roman al adolescenței autentice, însă bazat pe trăiri reale adolescentine, având pulsul momentului, după cum însuși Eliade mărturisește la finalul romanului. Eugen Simion laudă inițiativa adolescentului Eliade de a începe să scrie literatură fără un program estetic bine structurat:

> „Scrie în acest timp jurnalul, care se va substitui romanului, și notează într-o simpatică dezordine, tot ce-i trece prin minte și i se întâmplă, fără nicio preocupare expresă pentru literatură. Dar tocmai această ignorare a literaturii dă o oarecare valoare literară acestor pagini confesive. Ele spun mult, am impresia, despre biografia tânărului Eliade și spun ceva și despre un posibil personaj adolescent care vrea să iasă din tiparele tradiționale ale literaturii" (Simion 1995, 19).

Orașul cu salcâmi de Mihail Sebastian, un alt roman al adolescenței, publicat în 1935, prezintă maturizarea Adrianei, fiica unor burghezi de provincie. Gelu, dintr-o familie de condiție inferioară, tânărul îndrăgostit de Adriana, este cel care va releva transformările fizice și psihice ale adolescentei. Dacă la început cei doi trăiesc o poveste de dragoste tipic adolescentină, inocentă, în momentul întâlnirii în București, aceștia împărtășesc și experiențe intime ca urmare a căutării identității sexuale. Prin urmare, romanul pune accent pe descoperirea corporalității și a transformărilor sexuale: „Mâna i se plimba mirată pe sân și cuprindea rotunjimi noi, nuanțate".

Literatura interbelică mai aduce în vedere un roman al adolescenței, însă diferit față de ceea ce a fost punctat mai sus. În *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936) de Max Blecher adolescența nu mai este o perioadă activă, tumultuoasă fizic, corporal, ci devine țintuită pe patul suferinței tuberculozei osoase, ceea ce însemnă că setea căutării individualității este amplificată de suferința bolii. Max Blecher însuși este imobilizat

definitiv la vârsta de nouăsprezece ani, scriindu-și romanele pe o placă de lemn, mereu în aceeași poziție. Prin urmare, creația lui Blecher se înscrie în tiparele romanelor autenticității și experienței, literaturii subiective. Cu toate acestea, pentru scriitorul adolescent, literatura înseamnă o escapadă din realitate. „Irealitatea imediată" oferă piste mai facile de a supraviețui realității apropiate, dar atât de chinuitoare. Prin intercalarea personajelor operelor sale cu persoana reală se poate vorbi și aici de un roman autobiografic, în termenii lui Philippe Lejeune, în care scriitorul transpune experiența personală într-o mască fictivă (Țeposu în Blecher 1999, 19).

Întrebările și suferințele adolescentului Blecher apar, însă, și înainte de problemele medicale. Căutarea identității pare a fi un sentiment chinuitor, al lipsei de apartenență:

> „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai știu nici cine sunt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest personagiu abstract și persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forțe egale. [...] Teribila întrebare «cine anume sunt» trăiește atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele și niște organe ce-mi sunt complet necunoscute. Rezolvarea ei este cerută de o luciditate mai profundă și mai esențială decât a creierului. Tot ce e capabil să se agite în corpul meu, se agită, se zbate și se revoltă mai puternic și mai elementar decât în viața cotidiană. Totul imploră o soluție." (Blecher 1999, 43).

Desigur, toate aceste scrieri pot fi considerate și rezultatul începuturilor literare ale scriitorilor menționați. Fiind primele scrieri, scrieri de tinerețe, abordarea temei adolescenței ar fi cea mai facilă. Însă un asemenea răspuns ar oferi o perspectivă simplistă asupra problemei. Într-un context al descoperirii adolescenței la nivel științific și mai ales al experimentării reale a adolescenței ca urmare a schimbărilor aduse de modernitate, este mai realist să considerăm această temă una venită odată cu noul val tematic modernist. Perioada interbelică românească, prin setea de experimentare, rezonează și cu ceea ce se întâmplă la nivelul Europei Centrale, mai exact, prin prezența semnificativă a temei adolescenței ca un răspuns la instabilitatea socială modernă.

Bibliografie:

Blecher, Max. 1999. *Întâmplări în irealitatea imediată*. Craiova: Aius; București: Editura Vinea.

Bradbury, Malcolm. 1991. *The Cities of Modernism*, în Bradbury, Malcoln, McFarlane, James (coord.), *Modernism. A Guide to European Literature 1890-1930*. London: Penguin Books, p. 96-103.

Eliade, Mircea. 1927. *Medelenii și medelenismul*, în „Cuvântul", an III, ianuarie 5, nr. 652.

Eliade, Mircea. 1989. *Romanul adolescentului miop*. București: Editura Minerva.

Gombrowicz, Witold. 1996. *Ferdydurke*. Traducere, tab. cron., postfață și note de Ion Petrică. București: Univers.

Holban, Anton. 2005. *Opere. 1. Romane. Schițe și nuvele*. București: Ed. Fundației Naționale pentru Știință și Artă.

Mangiulea, Mihai. 1989. *Introducere în opera lui Anton Holban*. București: Editura Minerva.

Sebastian, Mihail. 1974. *Orașul cu salcâmi*. *Accidentul.* București: Editura Eminescu.

Simion, Eugen. 1995. *Mircea Eliade. Un spirit al amplitudinii*. Editura Demiurg.

Springhal, John. 1986. *Coming of Age: Adolescence in Britain 1860-1960*. Dublin: Gill and Macmillan.

Țeposu, Radu. G. 1999. *Studiu introductiv*, în Blecher, Max, *Întâmplări în irealitatea imediată*. Craiova: Aius; București: Editura Vinea.

Emina CĂPĂLNĂȘAN
(Universitatea de Vest din Timișoara)
Raluca POPESCU
(Universitatea din București)

Dificultăți privind acordul adjectivelor cromatice compuse în limba română

Abstract: (**On the Difficulties Regarding the Agreement of the Romanian Chromatic Compound Adjectives)** As far as the flexion of chromatic compound adjectives is concerned, the current Romanian academic works and normative dictionaries do not converge to the same conclusion and, moreover, they increase the uncertainty. For instance, in DOOM2, this type of adjectives are considered being made up of an invariable adjective designating the colour and an adverb that denotes a hue of that colour: *(bluză/bluze) galben-închis/roşu-deschis*, whereas these words are recorded in the actual pages of the same dictionary as variable adjectives: cf. *albastru-deschis, albaştri-deschis, albaştrii-deschis, albastră-deschis, albastre-deschis; alb-gălbui, alb-gălbuie, alb-gălbui*. This uncertain status of the chromatic compound adjectives is maintained also in GLR 2005, where it is specified that these adjectives are invariable, even though it is suggested that the flexion of the first element would be more appropriate since this is the head of the compound, and the other element is the adverb, an invariable word thus. On the other hand, in DIN there is stipulated the rule according to which the agreement between the chromatic compound adjectives and their determined nouns occurs only on the first word: *albastră-închis, albaştri-închis, albastre-închis; verzi-crud; galbenă-aprins, galbene-aprins, galbeni-aprins* etc. Moreover, in none of these papers, there is no reference to the flexion of chromatic compound adjectives following the structure *adjective + noun* (like *albastru-azur, verde-smarald, galben-lămâie, roşu-sânge* etc.), which in other studies in Romance languages (especially in Spanish, French) are considered invariable structures involving an apposition. In this paper, we will try to clarify the agreement issues regarding the Romanian chromatic compound adjectives, by comparing their situation to their status in the other Romance languages but also taking into account the specifics of the Romanian language.

Keywords: grammatical agreement, chromatic compound adjectives, chromatic adjectives, compound adjectives, agreement difficulties

Rezumat: În privința flexiunii adjectivelor cromatice compuse, lucrările de gramatică și dicționarele normative românești actuale nu doar că nu converg întotdeauna înspre aceeași concluzie, dar sporesc incertitudinea. De exemplu, în DOOM2, acestea sunt considerate drept compuse dintr-un *adjectiv invariabil și un adverb* exprimând o nuanță: *(bluză/bluze) galben-închis/roşu-deschis*, pe când în paginile propriu-zise ale dicționarului, acestea sunt înregistrate ca adjective variabile: cf. *albastru-deschis, albaştri-deschis, albaştrii-deschis, albastră-deschis, albastre-deschis; alb-gălbui, alb-gălbuie, alb-gălbui*. În GLR 2005, situația se menține la fel de incertă, specificându-se că de obicei aceste adjective sunt invariabile, deși se sugerează că normală ar fi flexiunea primului termen, dat fiind faptul că acesta este centrul adjectival al compusului, iar celălalt – adverbul, așadar termen invariabil. Pe de altă parte, în DIN este specificată regula potrivit căreia acordul adjectivelor compuse care desemnează nuanțe sau combinații de culori cu substantivul regent se realizează doar la nivelul primului termen: *albastră-închis, albaştri-închis, albastre-închis; verzi-crud; galbenă-aprins, galbene-aprins, galbeni-aprins* ș.a. În plus, în nicio lucrare de specialitate nu se face referire la flexiunea compuselor adjectivale cromatice cu schema *adjectiv + nume* precum *albastru-azur, verde-smarald, galben-lămâie, roşu-sânge* etc., care, în unele studii cu referire la alte limbi romanice (în special spaniolă, franceză), sunt

interpretate drept structuri cu apoziție, invariabile. În această lucrare, vom încerca să clarificăm problemele pe care le ridică acordul adjectivelor cromatice compuse, prin comparație cu situația din alte limbi romanice, dar ținând cont și de specificul limbii române.

Cuvinte-cheie: acord gramatical, adjective cromatice compuse, adjective cromatice, adjective compuse, dificultăți de acord

> Marele scriitor și filozof Johann Wolfgang von Goethe, într-una dintre cele mai voluminoase, dar și mai controversate lucrări, *Farbenlehre* (*Doctrina* sau *Teoria Culorilor*), pe care el însuși o aprecia la cel mai înalt nivel, „la sugestia secretarului său, Johann Peter Eckermann, că ar putea să-i pară rău că a dedicat atâta timp teoriei culorilor, răspunde: «Nicidecum, deși i-am dedicat munca unei jumătăți din viața mea. Aș fi scris poate încă o jumătate de duzină de tragedii, asta ar fi fost tot, și se vor găsi după mine destui s-o facă»" (Grigorovici 2005: 3).

1. Introducere

Într-o societate în continuă schimbare, precum cea actuală, în care noi domenii artistice prind rapid contur și, odată cu ele, sunt create produse și concepte inedite ori numeroase tendințe iau formă, nu e de mirare că inclusiv sistemul de culori se transformă, îmbogățindu-se cu noi nuanțe. Industria modei și a textilelor, industria cosmeticelor și a produselor de machiaj, domeniul designului interior și al altor arte moderne sau mai vechi, industria tipografică, a vopselelor și a materialelor plastice, mass-media și publicitatea – în ultimă fază, toate au favorizat apariția de noi culori și tonuri de culoare, multe dintre ele născute din asocieri cromatice insolite. În plus, în fiecare an, Institutul Pantone Color, companie deținătoare a sistemului standard de reproducere a culorilor și a ghidului de culori (în peste 1700 de nuanțe diferite) – cu nume omonim –, consultându-se cu designeri renumiți din mai multe domenii artistice, stabilește, la sfârșitul fiecărui an, pentru anul următor, o culoare/nuanță de culoare reprezentativă pentru sfera artistică și industriile conexe[1]. De cele mai multe ori, culoarea respectivă reprezintă o combinație între cel puțin alte două (nuanțe de) culori preexistente. De exemplu, pentru anul 2016, au fost alese două culori reprezentative: *roz-cuarț* (< engl. *rose quartz*) și *bleu-seninătate* (< engl. *bleu serenity*). Observăm că aceste culori sunt inedite inclusiv la nivelul denominației, numele lor fiind create prin analogii de tip metaforic sau metonimic: „roz precum cuarțul", „bleu precum/care inspiră seninătate".

Însă astfel de *adjective cromatice compuse* sunt create anual, iar majoritatea dintre ele pătrund în uzul vorbitorilor, unde ridică numeroase dileme în ceea ce privește acordul gramatical cu substantivul determinat.

[1] Cf. http://www.cnet.ro/2008/07/06/ce-inseamna-pantone/.

2. Adjectivele cromatice compuse în dicționarele și lucrările normative actuale

2.1. Adjectivele cromatice compuse în *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române* (DOOM), ediția a II-a (2005)

În *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, ediția a II-a, în capitolul *4.2. Scrierea cuvintelor compuse*, la subpunctul alocat adjectivelor, acest tip de adjective sunt considerate drept compuse dintr-un „**adjectiv** invariabil (desemnând o **culoare**) + **adverb** (uneori provenit din participiu) exprimând **o nuanță** [subl. aut.]: *(bluză/bluze) galben-închis, roșu-deschis*" ($DOOM_2$, LXV), pe când în paginile propriu-zise ale dicționarului, acestea apar înregistrate inclusiv ca adjective variabile: de exemplu, *albastru-deschis, albaștri-deschis, albaștrii-deschis, albastră-deschis, albastre-deschis* ($DOOM_2$, 22) – cu semnul „*" (asterisc) în dreptul cuvintelor-titlu, care indică faptul că aceste elemente lexicale sunt nou introduse în DOOM2[2].

De asemenea, pentru alte adjective compuse, în a căror categorie putem include și o parte din adjectivele cromatice, $DOOM_2$ mai are prevăzute câteva reguli:

a) „Se scriu într-**un cuvânt** adjectivele (mai ales din fondul **vechi**) sudate (unele reprezentând tipuri rare și învechite) din **cuvinte** care există independent, cu structura […] **adjectiv + adjectiv** (având **flexiune** numai la **ultimul** component) [subl. aut.]: *rozalb*" ($DOOM_2$, LXIV);

b) „Se scriu cu **cratimă** adjectivele compuse **nesudate** cu structura […] **adjectiv + adjectiv**, având **flexiune** numai la **ultimul** component (**rău-platnic*) […], la **ambele** componente – (*globuri*) **albe-argintii* […], sau **invariabile** [subl. aut.]: (*televizoare*) **alb-negru*. Dar v. mai sus *rozalb*" (DOOM2, LXV).

Observăm încă o dată, din indicațiile din $DOOM_2$, că, în general, compusele cromatice care ridică probleme sunt adjective neologice, recent pătrunse în limba română. Interesează, așadar, în privința acordului gramatical, acele adjective cromatice compuse dintr-un adjectiv invariabil (desemnând o culoare) și un adverb (uneori provenit din participiu) exprimând o nuanță, asupra cărora dicționarul normativ de bază nu oferă prea multe lămuriri. Dimpotrivă, înseși înregistrările din dicționar mențin incertitudinea privind acordul:

- ***alb-albastru**, alb-albaștri, alb-albaștrii, alb-albastră, alb-albastre* (p. 21, s.v. *alb-albastru*);
- ***alb-argintiu**, alb-argintie, alb-argintii* (p. 21, s.v. *alb-argintiu*)

[2] Deducem de aici că, anterior, încă de pe vremea cercetării pentru $DOOM_1$, în anii ‘80, nu exista o preocupare foarte mare pentru compusele cromatice, din moment ce nu erau înregistrate nici în principalul dicționar normativ al limbii române. Acest aspect poate fi pus pe seama faptului că, acum aproximativ patru decenii, adjectivele cromatice nu cunoșteau o amploare atât de mare, întrucât nici industriile care se bazau pe studiul culorilor nu cunoșteau o dezvoltare prea rapidă.

Această înregistrare contrazice regula de la punctul b) de mai sus.

- ***albastru-azuriu**, albaștri-azurii, albaștrii-azuriii, albastră-azurie, albastre-azurii* (p. 22, s.v. *albastru-azuriu*) – cu flexiune la ambii termeni ai compusului, contrar primei reguli enunțate (vezi supra);
- ***albastru-deschis**, albaștri-deschis, albaștrii-deschis, albastră-deschis, albastre-deschis* (p. 22, s.v. *albastru-deschis*) – Și în acest caz, flexiunea primului termen al compusului contrazice norma enunțată în primele pagini din $DOOM_2$;
- ***alb-gălbui**, alb-gălbuie, alb-gălbui* (p. 22, s.v. *alb-gălbui*)

Acest compus cromatic pare că urmează prima regulă de la punctul **b)**: „Se scriu cu cratimă adjectivele compuse nesudate cu structura adjectiv + adjectiv, având flexiune numai la ultimul component".

2.2, Compusele cromatice adjectivale în *Gramatica limbii române* (GALR 2005), I. *Cuvântul*

Situația acordului adjectivelor cromatice compuse cu substantivul determinat se menține la fel de neclară inclusiv în *Gramatica limbii române*, I. *Cuvântul*, ediția a III-a, unde se specifică inițial:

„Adjectivul invariabil este alcătuit dintr-un singur cuvânt simplu (*gri*), compus sudat (*cumsecade*) ori compus nesudat (***verde-crud*** – subl. n.). […] După posibilitățile de atașare a flectivelor gramaticale la radical, adjectivele variabile se împart în două grupe:

(a) **adjective care primesc flectivul la sfârșitul cuvântului**, ***indiferent de modul lor de formare*** [subl. n.] (simple: *bun, mare*; derivate: *frumușel, călduț* sau compuse: ***alb-imaculată*** [subl. n.]*, instructiv-educativă, româno-franceze*);

(b) **adjective care pot primi flectivele gramaticale (și) în interiorul cuvântului** [subl. n.], adică la sfârșitul primului element care intră în compunere. E vorba de **adjectivele compuse nesudate** alcătuite / provenite din [**adjectiv + adjectiv**] sau [**adjectiv + substantiv**] [subl. n.]: *Brazii **verzi-întunecați** se-ndesau unul în altul*. (M. Cărtărescu, *Travesti*), *Avea o rochie **galbenă-chihlimbar***. [subl. aut.]" (GALR, I, 144-145).

Iar „**compusele** din două adjective (exprimând **combinații sau nuanțe de culori**) sunt ***adesea*** **invariabile** [subl. n.]: *rochie / rochii **albastru-deschis, galben-pal, roșu-aprins, verde-crud***, deși normală ar fi **flexiunea primului termen** [subl. n.], ultimul având mai curând comportament adverbial; la unele adjective compuse noi se preferă flexiunea ultimului termen, semn al unui mare grad de sudură între elementele compusului" (GALR, I, 145) – de exemplu: *rochie alb-argintie* cf. *activitate instructiv-educativă, relații româno-franceze*. Peste câteva pagini, se specifică însă:

„Un număr de adjective relativ restrâns, dar în continuă creștere, nu cunoaște opozițiile de gen, număr și caz. Din clasa adjectivelor invariabile fac parte unele adjective simple (*bleu, maro, otava*) sau compuse (*alb-vanilie, grena-lucios, roz-oranj*) […]" (GBLR, I, 151).

Observăm că, nici în această lucrare, informațiile nu sunt suficient de clar formulate: acestea sunt invariabile în mare parte, cu toate că ar fi firească flexiunea primului element (a celui care denumește culoarea de bază), întrucât al doilea are rol adverbial. Sunt astfel reluate, mai amănunțit, informațiile din $DOOM_2$: acest tip de compuse adjectivale au formă fixă, indiferent de context, însă în paginile dicționarului sunt recomandate a fi utilizate cu primul element declinat (i.e. adjectivul care exprimă culoarea). Situția privind flexiunea adjectivelor compuse se opacizează însă din nou, câteva pagini înainte, unde se specifică:

„***Adjectivele compuse*** [subl. aut.] din două adjective invariabile sunt, la rândul lor, invariabile totdeaun (*avea o rochie* ***roz-oranj***). Cele care conțin cel puțin un adjectiv variabil **pot fi invariabile sau variabile contextual** [subl. n.]: *Avea o rochie* ***grena-închis(ă) / albastru-închis(ă) / albastră-închisă*** (sic!) [subl. n.]" (GALR, I, 153). Despre importanța contextului în stabilirea flexiunii acestor compuse adjectivale discută și Sergio (2010, 248-249).

În schimb, precizarea faptului că gradul de sudură între elementele componente ale adjectivului compus poate influența modul în care se manifestă flexiunea constituie un posibil factor important în stabilirea unei reguli în acest sens, chiar dacă suficient de subiectiv. De altfel, în *Cum scriem. Cum pronunțăm corect*, Fulvia Ciobanu și Ligia Sfîrlea precizau:

„Se scriu cu liniuță de unire: [...] **adjectivele compuse mai noi, formate din două adjective întregi** [...], **ai căror termeni își păstrează individualitatea semantică, deși uneori se comportă ca un cuvânt unic** [subl. n.]: *albastru-auriu* (*panglică* **albastră-aurie**), *roșu-închis* (*trandafir* **roșu-închis**) [...]" (Ciobanu, Sfîrlea, 1970: 47).

Totodată, în capitolul despre substantivele compuse, în GALR, I, 2005, se specifică faptul că astfel de cuvinte (cu structură analizabilă, la care participă cuvinte întregi) au anumite **particularități flexionare ce decurg din pierderea totală sau parțială a autonomiei tuturor termenilor constitutivi sau doar a unora dintre aceștia** [subl. n.] (GALR, I, 2005, 92). Compusele care ne interesează nu sunt sudate, iar ortografia lor se bazează pe despărțirea prin cratimă a elementelor.

Cât privește autonomia doar a unuia dintre componente, Adriana Stoichițoiu-Ichim menționează: „*Compusele de tip adjectival* [subl. aut.], proprii stilului științific și celui publicistic sunt construite prin […] *subordonare* [subl. aut.] între două adjective: *alb-ivoriu, alb-argintiu, alb-lăptos, albastru-electric, roșu-fluorescent*" (Stoichițoiu-Ichim 2001, 10). Din păcate, lingvista nu menționează care este subordonatul și care este determinatul în cadrul acestor compuse. Reținem însă și de aici faptul că structurile care ne interesează sunt considerate, indiferent de tipul

componentelor, **compuse prin alăturare cu cratimă**, grafie specifică, de altfel, compuselor între ai căror termeni există o relație de subordonare.

2.3. Situația adjectivelor cromatice compuse în *Dicționar normativ al limbii române ortografic, ortoepic, morfologic și practic* (DIN)

În DIN, Ioana Vintilă Rădulescu menționează:

„La adjectivele **compuse** care desemnează nuanțe sau combinații de **culori** [subl. aut.] (*albastru-deschis, galben-pal, roșu-aprins, verde-crud*) este **normală numai flexiunea primului termen** [subl. n.], **evitându-se** [subl. aut.], în general, formele de feminin și de plural" (DIN, 46).

Recomandarea evitării formelor de feminin și de plural ale adjectivelor cromatice compuse, într-un dicționar normativ, este complet nefirească, întrucât, într-o limbă în care substantivele au categoria numărului și a genului, precum limba română, adjectivele, în mare parte, nu pot fi decât cuvinte variabile, cu flexiune dependentă de substantivele pe care le determină (întrucât repetă informația gramaticală asociată substantivului)[3]. În plus, numeroase astfel de adjective au ocurențe în contexte în care se subordonează unor substantive de gen feminin. De exemplu:

„[…] mai am cumva vreo *bluză* **galben-mușt**ar cu guler-lavalieră în dulap […]?" (Stylediary);

„*Rochie* **roșie-vișinie** gen Zara, cumpărată din Italia de la Oviesse." (OLX)

„Asocieri cromatice foarte plăcute vizual sunt, de pildă, […] un dres oranj cu o *fustă* **albastru cobalt** […]" (Stylediary);

„față de masă [tip] rolă din *hârtie* **albastru-deschis**" (okazii.ro).

Totuși, acest dicționar încearcă să aducă oarecum o clarificare în situația dată, sugerând ca acordul să se marcheze doar la nivelul *primului* termen al compusului[4], astfel: *copertă* ***albastră-deschis****; masă* ***galbenă-pal****; cercei* ***roșii-aprins***. Însă chiar și în paginile acestui dicționar, înregistrările contrazic uneori „regula" enunțată anterior:

- **alb-argintiu**, alb-argintie, alb-argintii (p. 53, s.v. alb-argintiu);
- **albastru-azuriu**, albastră-azurie, albaștri-azurii, albastre-azurii (p. 53, s.v. albastru-azuriu) (sic!);
- **albastru-deschis**, albastră-deschis, albaștri-deschis, albastre-deschis (p. 53, s.v. albastru-deschis);

[3] Cf. „Privit în ansamblu, adjectivul este o parte de vorbire flexibilă, care exprimă prin formele sale genul, numărul și cazul, preluate de la regent și manifestate prin acord. Paradigma adjectivului este mai bogată decât a substantivului" (GALR, 144).

[4] Precizarea cum că „este normală numai flexiunea **primului termen** [subl. n.]" (DIN, 46) al compusului adjectival este echivocă, întrucât doar în baza unor criterii de natură gramaticală putem indica modul de realizare al acordului adjectivului cromatic compus cu regentul său. Or, conform precizărilor din lucrările normative menționate anterior (DOOM 2, GALR), în astfel de cazuri, unul dintre termeni este adjectivul de bază – centru al compusului, iar celălalt are valoare adverbială, fiind un complement care indică nuanța, tipul de culoare (*deschis, închis*).

- **albastru-închis**, albastră-închis, albaștri-închis, albastre-închis (p. 53, s.v. albastru-închis);
- **alb-gălbui**, alb-gălbuie, alb-gălbui (p. 53, s.v. alb-gălbui);
- ***alb-negru*** adj. invar. (p. 54, s.v. *alb-negru*);
- Aceste înregistrări sunt consemnate cu aceleași forme ca în $DOOM_2$ (vezi *supra*);
- **galben-portocaliu**, galben-portocalie, galben-portocalii (p. 335, s.v. galben-portocaliu);
- **galben-verzui**, galben-verzuie, galben-verzui (p. 335, s.v. galben-verzui);

Observăm, așadar, că nu întotdeauna „primul" termen al compusului este cel care cunoaște flexiunea.

În urma tuturor precizărilor din lucrările de specialitate consultate până acum, notăm ca puncte de plecare în studiul adjectivelor cromatice compuse următoarele chestiuni:

a) Ideea potrivit căreia orice cuvânt compus cromatic are un centru care transmite informația semantică și gramaticală de bază (i.e. adjectivul care desemnează culoarea), precum și un determinant cu rol adverbial (i.e. adesea un cuvânt provenit din participiu, care presupune o nuanță a culorii de bază desemnate prin adjectivul-centru al compusului sau aduce lămuriri cu privire la desemnarea culorii respective). Cu astfel de termeni vom opera de acum înainte, pentru a evita ambiguitatea generată de exprimarea de tipul „primul"/„al doilea" element al compusului.

b) Aceste adjective compuse sunt relativ neologice, iar nivelul de adaptare la limba română se poate observa în flexiunea unuia dintre cuvintele componente (de regulă, a centrului compusului, cel care desemnează culoarea în sine, cu condiția să aibă o formă variabilă).

c) Grafia cu cratimă între componente indică gradul de sudură între elemente, între centru și celălalt component. Prin urmare, acești termeni care creează compusul cromatic încă au tendința să își păstreze autonomia semantică, dar, în același timp, se pot comporta ca un cuvânt sudat. Considerăm că în funcție de gradul de unitate între elemente trebuie să se realizeze și acordul.

d) Precizarea din GALR 2005, I, cum că în context putem stabili mai degrabă posibilitatea de flexiune a acestor compuse (întărită și de oscilația lucrărilor gramaticale și normative de bază de a impune clar o regulă privind variabilitatea/invariabilitatea adjectivelor cromatice compuse) ne determină să acordăm o mai mare importanță uzului și ocurențelor în uz a acestor elemente lexicale.

3. Compusele adjectivale cromatice în alte limbi romanice

Pentru că adjectivele cromatice, în special cele compuse, constituie, în cea mai mare parte, împrumuturi neologice, considerăm necesar să observăm reguli și direcții privind acordul acestora cu determinatul nominal în alte câteva limbi romanice, care,

privind flexiunea adjectivelor, urmează, așadar, în mare parte, aceleași tipare gramaticale, ca și româna. Astfel, comparativ, vom încerca să trasăm câteva criterii de urmărit în privința acordului adjectivelor cromatice compuse cu substantivul determinat.

3.1. Adjectivele cromatice compuse în limba spaniolă

La fel ca și în alte limbi, spaniola dispune de diverse mijloace lingvistice de exprimare a calității cromatice a unui obiect, în structuri adjectivale compuse. Pe lângă construcția cea mai frecventă, ocurentă „când un adjectiv de culoare se dovedește a fi insuficient el însuși pentru a defini complet tonalitatea cromatică a obiectului [și – n.n.] se recurge […] la atribuirea unui alt adjectiv de calitate care îl modifică (și îl clasifică) pe primul: «un sac *roșu deschis*»; «un sac *roșu închis*»; «un sac *roșu aprins*»”[5] [t.n.] (García Page-Sánchez 1990, 306), mai există și alte procedee analitice care permit precizarea nuanței unei culori, precum expresii care au la bază o comparație de tipul *un bolso* ***rojo de amapola*** „un sac **roșu de mac**” (<*un sac roșu ca macul*).

De asemenea, „fapul că există realități cărora nu li se poate atribui un nume care să definească și să identifice cu exactitate culoarea acestora, a determinat recurgerea la noi formule de desemnare cromatică, mai mult sau mai puțin fericite, prin intermediul cărora se poate descrie, cu mai multă precizie, coloratura lor. […] Astfel, s-a ajuns la construirea de grupuri sintagmatice de tipul «un sac *roșu sânge*», «o garoafă *alb os*»”[6] [t.n.] (García Page-Sánchez 1990, 306). Asemenea construcții analitice de tip apozitiv se creează în baza unei comparații metaforice, prin juxtapunerea unui substantiv care exprimă nuanța cromatică și care are ca referent un lucru/obiect din realitatea extralingvistică în ale cărui caracteristici se numără și culoarea respectivă (< „roșu ca sângele”; „alb (gălbui/ivoriu) ca osul”). Astfel, aceste expresii tip epitete metaforice permit precizarea cât clar și concis posibil a unei anumite nuanțe de culori: *verde jad, verde smarald, verde lămâie, verde oliv/măslină, verde praz, albastru cobalt, albastru turcoaz, albastru lapis lazuli, roșu căpșună, roșu carmin, galben lămâie, galben pai* etc.

Dacă prin expresiile de mai sus se încearcă înlăturarea vagului semantic în exprimarea unei anumite nuanțe, pe de altă parte, în limba spaniolă, dar și în română, mai există, totodată, mijloace lingvistice de exprimare a culorii tip apoziții care,

[5] Cf. „Cuando el adjetivo de color se muestraporsí solo insuficiente para definer cabalmente la tonalidad cromática del objeto, se recurre, con mucha frecuencia, a la atribución de otro adjetivo de cualidad que modifica (y clasifica) al primero: «un bolso *rojo claro*», «un bolso *rojo oscuro*», «un bolso *rojo vivo*»” (García Page-Sánchez 1990, 306).

[6] Cf. „El hecho de que existan realidades a las que no se les puede asignar un nombre que defina e identifique con exactitud el color de las mismas, ha provocado el recurso a nuevas fórmulas de designación cromática, más o menos afortunadas, a través de las cuales se puede describir, con una mayor precisión , la coloración de aquellas. […] Así, se llega a construír agrupamientos sintagmáticos del tipo «un bolso *rojo sangre*», «un clavel *blanco hueso*»” (García Page-Sánchez 1990, 306).

dimpotrivă, rezultă în expresii echivoce, cu un caracter suficient de imprevizibil. Acestea sunt creații metaforice de tipul *verde cielo* („verde cer"); *azul ciruela* („albastru prună"), în care substantivul care desemnează culoarea (*verde/albastru*) are ca atribut un alt substantiv mai puțin compatibil semantic, care nu pare să cuprindă semul său de culoare („verde"/„albastru"), ci, din contră, unul antonimic: cf. *verde ≠ albastru; cer* (>*albastru*) ≠ *mare* (>*verde*) (García Page-Sánchez 1990, 307).

Dificultăți de ordin gramatical în ceea ce privește astfel de grupuri sintagmatice se regăsesc și în spaniolă; aici, principala chestiune care se impune vizează natura relației gramaticale care se stabilește între termenii din cadrul grupului (*verde* și *smarald*, *galben* și *lămâie*): dacă aceasta este de tip morfologic sau de tip sintactic, cu toate limitele difuze dintre cele două niveluri luate în calcul (García Page-Sánchez 1990, 308).

În virtutea asemănărilor cu cuvintele compuse în general, componentele acestor aglutinări par să se bazeze pe o relație de tip morfologic. Din punct de vedere sintactic, acestea dispun și de validări grafice, termenii compuselor cromatice putând fi uniți prin cratimă sau sunt aduși împreună prin simpla alăturare cu blanc.

Cât privește acordul acestor compuse adjectivale cu substantivul regent, din punct de vedere morfologic, nici în spaniolă nu am întâlnit o normă bine definită, însă, în general, practica impune invariabilitatea termenilor compusului, indiferent de regent: cf. *vestidos gris plata* „rochii gri argint"; *falda amarillo limón* „fustă galben lămâie", spre deosebire de **vestidos gris**es** *plata(s)* și **falda amarill**a** *limón.* De exemplu, în *Diccionario panhispánico de dudas*, se menționează:

> „Dacă, pentru a desemna nuanțe, un nume de culoare a fost la rândul său modificat de un adjectiv precum *deschis*, *închis* sau similar acestora, normal este, conform uzului predominant, să menținem ambele elemente invariabile, la singular (*pantaloni verde sticlă, ochi albastru deschis* etc.), inclusiv cu referire la un substantiv feminin: *o cămașă roșu închis*: «Tancuri plutitoare grotești care vin să contamineze apele **albastru turcoaz**» (Bojorge *Aventura* [Arg. 1992]); […] «E un arbust cu creștere lentă, cu frunze **verde închis**» [subl. n.] (Marsigno *Jardinería* [Arg. 1991])"[7] [t.n.] (*Diccionario panhispánico de dudas*, 2005, http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd)

Uneori însă, ca și în română, în limba spaniolă se explică în același mod flexiunea doar a unuia dintre termeni (centrul compusului): „În mod natural, noțiunea de augmentare sau de diminuare a culorii se realizează prin prezența unor adverbe-

[7] Cf. „Si, para designar matices, un nombre de color se halla a suvez modificado porotro, o por un adjetivo como *claro, oscuro* o similares, lo normal esmantener ambos elementos invariables en singular, de acuerdo con el uso mayoritario (*pantalones verde botella, ojos azulclaro,* etc.), incluso en referencia a un sustantivo femenino: *una camisa rojo oscuro*: *«Grotesco stanques flotantesque van contaminandola saguas azu turquesa»* (Bojorge *Aventura* [Arg. 1992]); […] *«Es un arbusto de lento crecimiento, con hojas verde oscuro»* (Marsigno *Jardinería* [Arg. 1991])" (*Diccionario panhispánico de dudas*, 2005, http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd).

complement [de mod – n.n.]”[8] [t.n.] (Martinell 1986, 143). Prin urmare, este firesc și să declinăm adjectivul-centru al compusului, în funcție de substantivul determinat, pe când celălalt element adverbial al compusului să rămână invariabil: cf. *una flor* ***roja oscuro*** „o floare ***roșie-închis***”.

În situațiile date, și comparând cu aceeași situație în limba română, putem să distingem, până acum, între două categorii de astfel de compuse adjectivale cromatice:

a) compusele cromatice cu un adjectiv-centru variabil și un participiu cu valențe adverbiale (*închis, deschis*);
b) compusele cromatice tip structuri apozitive în cadrul cărora ambii termeni rămân invariabili (*verde-lămâie, roșu-sânge, albastru-prună*).

3.2. Compusele cromatice adjectivale în limba italiană

Și în limba italiană, lucrările de specialitate consideră ca invariabile compusele cromatice:

„Sunt, de asemenea, invariabile, […] perechi de adjective care indică gradări ale culorilor: *una gonna rosso cupo* [„o fustă roșu închis” – t.n.], *delle camicie verde pallido* [„cămăși verde pal” – t.n.], precum și perechi formate dintr-un adjectiv care indică o culoare și un substantiv: *una gonna rosso fuoco* [„o fustă roșu foc” – t.n.], *delle camicie verde bottiglia* [„cămăși verde sticlă” – t.n.]”[9] [t.n.] (Dardano, Trifone 2001, 201).

Notăm faptul că sunt numite *perechi* și formal, reprezintă adesea simple alăturări cu blanc de două cuvinte.

De asemenea, alăturări de adjectiv + adjectiv sunt considerate și cuvinte compuse (în italiană *sudate*) ca *bianconero* „alb-negru” și *giallorosso* „galben-roșu” (cf. Dardano, Trifone 2001, 548); *biancolatte* („alb-lapte”), *bianconeve* („alb-zăpadă”), *biancodorato* („alb-auriu”), astăzi ieșite din uz (cf. Radimský 2006, 94). Dar și cele actuale: *grigiazzurro* (*grigio* + *azzurro* >*grigiazzurro* «*di colore grigio tendente all'azzurro*»), *grigio-verde* sau *grigioverde* («*di colore grigio tendente al verde*») (Radimský 2006, 54); *verde bruno, verdechiaro, grigioverde* (Sergio 2010, 252).

În unele lucrări însă, se discută și de posibilitatea unor compuse cromatice adjectivale din limbi romanice (inclusiv italienești) de a fi variabile și a cunoaște flexiunea, întrucât „se comportă, din punct de vedere sintactic și semantic, ca niște

[8] Cf. „Como es natural, la noción de aumento o de disminución se traduce en la presencia de unos complementos adverbiales” (Martinell 1986, 143).

[9] Cf. „Sono in oltrei variabili […] coppie di aggettivi indicanti gradazione di colore: *una gonna rosso cupo*, delle *camicie verde pallido*; come pure coppie formate da un aggettivo indicante colore e un sostantivo: una gonna rosso fuoco, *delle camicie verde bottiglia*” (p. 201).

adjective. Din punct de vedere formal, cât privește genul și numărul, avem de a face cu **lexeme variabile și invariabile** [subl. n.]"[10] [t.n.] (Grossmann 1988, 35).

În cercetarea lui Giuseppe Sergio, aceste cuvinte sunt denumite *cromonime*, despre care se specifică următoarele: „În marea majoritate a cazurilor, este vorba de **termeni invariabili** [subl. n.], întrebuințați din timp în timp **cu rol nominal sau adjectival** [subl. n.] […]; pe de altă parte, după cum relevă Thornton, adjectivele de culoare rezultă într-o «categorie de modificatori […] dotată cu un grad nul de adjectivitate: pare mai corect să clasificăm acest tip ca un caz de modificare a unui N [i.e. nume – n.n.] din partea unui alt N»"[11][t.n.] (Sergio 2010, 248).

În studiul său despre compuse, Radimský menționează și elipsa ca fiind unul dintre criteriile de clasificarea acestora în: *compuse sintactice* (elemente juxtapuse) și *compuse asintactice* (compuse cu sens restrâns). Potrivit acestei cercetări, compusele sunt caracterizate sau nu prin atomicitate sintactică, recursivitate limitată, prezența unor lacune lexicale, ordine fixă a constituenților, **suprimarea mărcilor flexionare** [subl. n.] și derivaționale interne (Radimský 2006, 46). Tot aici, se notează că acele construcții sintactice obișnuite cu caracter sintetic, precum juxtapunerile și sudările, se caracterizează prin absența elipsei și prin compoziționalitatea sensului (*ibidem*, 47). Reținem, de asemenea, o altă mențiune importantă: „[…] un compus se caracterizează prin două tendințe semantice contradictorii: «una care favorizează cristalizarea semantică și unitatea semantică, și o alta care tinde să mențină identificarea semantică a componentelor». Or, această tensiune […] se va face simțită în momentul lexicalizării complete a compusului […]" (Józef Sypnicki 1979, *apud ibidem*, 53).

3.3. Compusele adjectivale ale culorii în limba franceză

Discutând despre situația compuselor din limba germană, în care compunerea cuvintelor este în specificul limbii, Bréal (1982, 169) menționează structuri ca *bleu-ciel* („albastru-cer"/„bleu-cer") și *blanc-neige* („alb-zăpadă"), unde al doilea element (*ciel, neige*) servește drept specimen al calității marcate prin primul termen. Pentru Noailly (2005), compusele precum cele care ne interesează sunt *mărci ale intensității cromatice obiective*, care „intră în funcțiune prin adjective [compuse și – n.n.] cu

[10] Cf. „composti […] che si comportano dal punto di vista sintattico e semantico come gliaggettivi. Dal punto di vista formale, per quanto riguarda il genere edil numero, abbiamo a che fare con lessemi variabili e dinvariabili" (Grossmann 1988, 35).

[11] Cf. „Nella stragrande maggioranza dei casi si tratta di lemmi invariabili, impiegati di volta in volta con funzione nominale o aggetivale […]; d'altra parte, come rileva Thornton, gli aggettivi di colore risultano una «categoria di modificatori […] dotata di un grado nullo di aggettivalità: sembra più corretto quindi classificare il tipo come un caso di modificazione di N da parte di altri N»" (Sergio 2010, 248).

nume postpuse adjectivului care exprimă culoarea (*roșu viu, albastru crud, galben lămâie, verde măr*)" [t.n.] [12] (Kleiber 2007, 15).

Molinier (2006, 267) vorbește de alăturări de două adjective cromatice aparținând subansamblului de adjective ale culorii, primitive din punct de vedere semantic – sau adjective cromatice fundamentale –, care se pot combina între ele, din moment ce între ambele forme poateexista o apropiere privind tonuri de culoare exprimate: cf. *gris-vert* („gri-verzui"), *bleu-noir* („negru-albăstrui"), *bleu-violet* („albastru-violet"), *jaune-orangé* („galben-portocaliu"), *rouge-orangé* („roșu-portocaliu"), *rouge-violet* („roșu-violet"), *bleu-vert* („albastru-verzui"), *jaune-vert* („galben-verzui")[13]. Acestea mai sunt numite *culori terțiare*, întrucât sunt o combinație între două culori/nuanțe. Tot aici întâlnim mențiuni cu privire la acordul acestor compuse cromatice, care, din punct de vedere morfologic, sunt considerate invariabile, prin analogie cu situația din limbile italiană și spaniolă a adjectivelor cromatice simple ca *mov, roz, violet*, care și-au păstrat încă aspecte ale statutului nominal. Flexiunea ø este dovedită și prin faptul că, adesea, astfel de compuse apar în ocurențe de tipul *nume* + (*a fi*) *de culoare* + *adjectiv compus*[14] (Molinier 2006, 268) (vezi și *infra*). Și Noailly (1999, 46) susține că asemenea compuse adjectivale fac excepție în privința acordului cu regentul.

Kleiber (2007, 15) apelează la clasificarea lui Whittaker privind adjectivele cromatice denotând nuanțe – numite *adjective ale gradării*, întrucât exprimă anumite nuanțe de culori, de o mai mare sau mai scăzută intensitate, și distinge între *adjective cromatice cu gradare referențială sau ontologică* (cf. *roșiatic, albăstriu, verzui*) și *adjective cromatice cu gradare de tip sintactic*, create prin adverbe [sau elemente cu rol adverbial – n.n.] ale gradării (cf. *albastru-deschis, roșu-intens, galben-închis*)[15]. Iar caracterul gradual ontologic al unei culori desemnate printr-un adjectiv nu garantează gradualitatea sintactică a acestuia (Whittaker, *apud* Kleiber 2007, 15), astfel că nu putem vorbi, în mod obișnuit, de sintagme/compuse precum: *roșiatic-deschis, albăstriu-închis*, însă sunt posibile ocurențe de tipul *albastru-verzui, verde-*

[12] Cf. „Il y a l'intensité chromatique objective, qui se trouve prise en charge par les adjectifs et les noms postposés à l'adjectif de couleur (*rouge vif, bleu cru, jaune citron, vert pomme*) et il y a l'intensité marquée par l'adverbe de degré *très*" (Noailly 2005, *apud* Kleiber 2007, 15).

[13] Observăm că autorul optează în aceste alăturări pentru semnul cratimei „-", așadar sunt tratate drept cuvinte compuse.

[14] Cf. „En espagnol et en italien, où *rosa, malva* et *viola* on conservé leur statut nominal, on dit couramment:

Estos tejidos son color (rosa + malva + viola)

Questi tessuti sono color (rosa + malva + viola) […]

Ces observations nous permettent d'expliquer pourquoi bleu clair, bleu foncé etc. ou bleu marine, bleu pervenche, bleu d'outremer, etc. ne s'accordent pas. C'est qu'ils ont statut morphologique nominal, comme le prouve la possibilité qui est la leur de figurer à droite du nom couleur dans la construction N_o *être couleur Adj C*:

Ces tissus sont couleur (bleu ciel + bleu foncé + bleu marine + ...)" (Molinier 2006, 268)

[15] Cf. „Whittekar le fait en séparant la gradation *référentielle*[subl. aut.] ou ontologique de la gradation appelée syntaxique opérée par les adverbes de degré" (Kleiber 2007, 15).

albăstrui, alb-gălbui. Nici în această lucrare, compusele cromatice nu sunt prezentate ca având variații flexionare.

Cumulând toate informațiile din lucrările de specialitate referitoare la subiectul discuției noastre în alte limbi romanice (spaniolă, italiană, franceză), notăm că, în mare parte, nu există nicăieri o normă bine stabilită în această direcție și că, inclusiv în aceste limbi, compusele cromatice sunt considerate invariabile ori, pe alocuri, apar consemnate forme cu flexiunea doar a unuia dintre termeni (centrul compusului). Lucrările referitoare la limba spaniolă par să acorde o mai mare importanță tipului de relație gramaticală stabilită între componentele compusului. În general, în spaniolă și în italiană, astfel de cuvinte apar ca îmbinări libere (în italiană, sunt numite *perechi de cuvinte* în general și sunt simple alăturări cu blanc), dar sunt consemnate și compuse cromatice de tip paratactic (în spaniolă) sau compuse cromatice sudate (în italiană). În franceză, se utilizează de regulă cratima, fiind limba cea mai apropiată, în acest sens, de română.

Ceea ce notăm în mod special este că, la nivelul tuturor acestor limbi romanice, se constată încercarea de a explica invariabilitatea acestor compuse prin derivarea lor din structuri analitice de tipul *x* [*de culoare*] *y-z* (vezi *infra* discuția pe larg). Astfel, se conturează tot mai mult ipoteza potrivit căreia astfel de elemente lexicale sunt *cromonime eliptice*, derivate din structuri derivaționale mult mai ample la bază, inclusiv la nivel mental (García Page-Sánchez 1990, 315; Noailly 1999, 49; Radimský 2006, 46; Molinier 2006, 268).

4. Dacă ar fi să acordăm atenție uzului…

Deruta unui nespecialist s-ar adânci. Compusele cromatice în uz sunt mult mai variate, mai creative și mai complexe din punct de vedere structural, decât ne lasă gramaticile și lucrările normative să înțelegem. În plus, întâlnim cu precădere forme invariabile, dar și variante declinate, însă mult mai sporadice:

Varianta **albă-argintie* pare să fie opțiunea mai multor website-uri: „birmaneza **albă argintie** cu ochi galbeni” (adopțiipisici.ro); „cască protecție albă-argintie” (edepot.ro); „steluță **albă-argintie”** (carnaval.md/ro). Dar se întâlnesc și ocurențe ale formei invariabile *alb-argintiu*: „căști […] sport **alb-argintiu**” (cel.ro); „reducere comodă Ravenna **alb-argintiu**” (mobilasimex.ro); „sandale fete Melania **alb-argintiu**” (pantofiorulfermecat.ro); „invitație nuntă **alb-argintiu**” (indigo.com); „tenișI damă s.Oliver alb-argintiu” (comodo.ro)sau doar cu elementul *argintiu* declinat: „mașină de tocat carne **alb-argintie**” (metro.ro); „Crom metalic: metal de culoare **alb-argintie** […]” (tt.com); „capăt șnur ciucuri **alb argintii**” (cufarulcumargele.com).

Cât privește celelalte culori de bază, în funcție de principalele nuanțe, la o primă căutare în google.ro, am întâlnit contexte precum:

a) pentru compuse de tipul *adjectiv cromatic de bază* + *adjectiv* care să descrie/indice o anumită *nuanță a culorii desemnate prin adjectivul cromatic*:
   - „vopsea spray **negru mat**" (emag.ro); „Vopseaua conferă reflexii **negru-albăstrui** (de corb)" (clickpentrufemei.ro);
   - „vopsea spray **alb lucios**", „vopsea Pitura **alb polar**", „vopsea spray colorată **alb crem**", „vopsea spray colorată **alb aluminiu**" (emag.ro); „balerini piele **alb ivoriu**" (OLX); „pantofi damă piele, **albi perlat**" (OLX)
   - „marmură **verde antic**" (maergroup.com)
   - „haină **roșu cărămiziu** cu nasturi" (fashiondays.ro); „vopsea lucioasă **roșu aprins**" (emag.ro); „vopsea **roșu-metalizată**" (anunturi-auto)
   - „placă **albastră deschisă**" (dasmarkt.ro); „insignă **albastră deschisă**" (forums.eune.leagueoflegends.com); „helancă **albastră deschis**" (emag.ro); „rochie **albastră deschis**" (rohboutique.ro); „ceramică **albastră deschis**" (chicville.ro); „bluză de bumbac **albastru-deschis** cu picățele" (2hm.ro) „țesătură din tercot **albastru regal**", „broderie **albastru regal**", „catifea **albastru regal**" (directorproduse.ro); „vopsea lucioasă **albastru închis**" (emag.ro); „pixuri **albastru metalizat**" (droffice.ro); „pantofi **albastru electric**" (jingle.ro); „rochie **albastru electric** cu detalii din dantelă"; „geantă **albastru pastel**" (fashiondays.ro); „rochie lungă din mătase **albastru azuriu**"(okazii.ro); „hârtie creponată **albastru azuriu**" (droffice.ro); „Tapițeria scaunelor este **albastră-azurie**." (pastrychef.ro); „De culoare **mov-albăstruie** intensă, prezintă un nas complex de căpșuni, zmeură, ierburi și violete." (asas.ro)
   - „vopsele lucioase**verde deschis / verde închis**"(emag.ro); „hârtie creponată **verde deschis**", „cretă uscată **verde închis**" (droffice.ro); „hârtie creponată **verde albastru**", DAR „riglă **verde-albastră**" (droffice.ro); „markere **verde fluorescent**"; „pixuri **verde metalizat**" (emag.ro); „bluze **verde imperial**" (boemurban.ro); „[…] aspect rozetă, frunze cărnoase rotunjite de culoare **verde-albăstruie**" (horticultorul.ro); „frunze **gri-verzui** cu roz pe parte superioară" (horticultorul.ro)
   - „vopsea lucioasă **roșu închis**" (emag.ro); „fustă maxi Stradivarius **roșie închis**" (okazii.ro); „beteală ondulată **roșie deschis**" (craciunshop.ro); „Se obține un vin bine structurat, de culoare **roșie-albăstruie.**" (asas.ro); „Urina **roșu-brună** este o caracteristică a bolii porfiriei" (clickpentrufemei.ro); „[…] florile **roșii-portocalii** situate în vârfurile tulpinilor" (horticultorul.ro)

- „bluză **galben pal** cu nasturi pe partea din spate"; „rochie brodată **galben aprins** cu alb"; „bluză **galben strălucitor** cu model"; „vestă biker **galben imperial** de piele sintetică" (fashiondays.ro); „rochie **galben-aurie** din organza brodată" (fashionup.ro); „semințe de in **galben-aurii**" (republicabio.ro); „creioane colorate **galben fosforescent**" (emag.ro); „Fructele și legumele de culoare **galben-portocalie**"; „ardeii **galben-portocalii**" (clickpentrufemei.ro); „hârtie **galbenă deschis** A4" (magazinbirotica.ro); „Cu ce să port geacă **galbenă deschis** până în talie" (tpu.ro); „Combinațiile de culoare albă, **galbenă deschisă și închisă**, **brună-gălbuie** conferă o atmosferă unică atât în interior, cât și în exterior" (karpatstone.ro); „bluză galbenă-închis din jerseu" (zoot.ro); „[…] au întins o panglică **galben-fosforescentă**" (stelian-tanase.ro)
- „vopsea Oskar Direct pe rugină **auriu metalizat**" (emag.ro); „dantelă **aurie metalizat** cu negru" (okazii.ro); „geantă auriu-metalică" (differenta.ro)

b) ocurențe cu structuri de tipul *adjectiv de culoare* + *nume-epitet* – foarte dese, în ultima vreme. Însă exact același compus, indiferent de formă, se întâmplă să fie mai sporadic – este cazul calchierilor foarte recente sau al compuselor creative, caracterizate de non-recursivitate:

- „marmură **alb cristal**" (maergroup.com); „pantofi **alb fildeș** cu auriu", „pantofi sport **alb fildeș**" (fashiondays.ro) „vază granit **negru piper**" (marmurart.ro); „pantofi fete **negru piper** din piele naturală" (pantofioriveseli.ro); „geacă **negru abanos** cu vatelină" (fashiondays.ro); „tăviță pentru documente **negru abanos**" (trima.ro); „față de pernă roz […] cu buline **negru abanos**" (directorproduse.ro);
- „Cabochon acril perlă **roșu magenta**" (geodecor.ro); „geantă **roșu mac"** (elefant.ro); „vopsea **roșu mahon**bio", „tușieră cu tuș de înaltă densitate **roșu rubin**", „cerneală în borcan **roșu rubin**" „spray vopsea metalizată **roșu rubin**" „casetă metalică cu patroane **roșu rubin**" (directorproduse.ro); „globuri din sticlă **roșu perlă**" (moranduzzo.eu și craciunshop.ro); „spray vopsea **roșu trafic**", „vopsea lucioasă **roșu oxid**", „vopsea alchidică economică Croma **roșu oxid**", „vopsea Casabella **roșu carmin**" (emag.ro), „hârtie creponată **roșu carmin**" (droffice.ro); „scrumieră ceramică **roșu teracotă**" (geodecor.ro); „țiglă metalică **roșu teracotă**" (decra.ro), „bluză **roșu teracotă**" (zoot.ro); „hârtie creponată **roșu somon**" (droffice.ro); „vopsea de păr **roșu cireașă**"; „ojă semipermanentă **roșu-căpșună**" (emag.ro); „cremă colorantă **roșu flacără**" (cep.ro)
- „marmură **verde junglă**" (maergroup.com); „vopsele auto **verde metal**" (anunturi-auto), „geantă clutch **verde metal** Leesun, de damă"

(watchsale.ro), „pixuri**verde metal**” (droffice.ro); „vopsele spray**verde mazăre**” (anunturi-auto); „pantaloni **verde mentă** cu buzunare” (emag.ro); „papioane **verde mentă**” (papioane.ro); „creioane Wax Aquarell **verde primăvară**”, „creioane Wax Aquarell **verde iarbă**”; „notițe adezive **verde neon**” (droffice.ro); „rochii cocon **verde absint**” (fashiondays.ro); „brățară nautică subțire reglabilă subțire **verde absint**” (alsor.ro) DAR „decoruri de teatru **verzi absint**” (clickpentrufemei.ro); „Inspirate de strălucirea fosforescentă a nopții, noile farduri de pleoape **verde-venin** învăluie ochii în nuanțe metalice amețitoare.” (okazii.ro);

- „brățară cu piatră **albastru-topaz**”, „pantofi piele **albastru petrol**”, „vestă Bershka **albastru petrol**”, „scoică spartă **albastru petrol** – cutie”, „brățară lată neagră cu piatră **albastru-petrol**”(directorproduse.ro); „pantofi **albastru safir** de piele întoarsă” (fashiondays.ro); „rochie **albastru acvamarin** din mătase” (fashiondays.ro);
- „vopsele decorative **verde smarald**” (emag.ro); „pantofi **verde fistic** de piele cu barete multiple” (fashiondays.ro); „piese **verde kale**” (clickpentrufemei.ro)
- „bluză tip tunică **galben mușt**ar cu bleumarin” (fashiondays.ro); „vopsea lucioasă **galben mușt**ar”, „spray vopsea **galben trafic**”, „vopsea Pitura **galben sulf**” (emag.ro); „plastilină **galben neon**” (droffice.ro); „[…] am făcut un deal bun, cum este și cazul rochiei **galbene canar**” (pourelle.ro); „cămașă **galben pai**”; „rochie **galben pai** cu prindere în talie”; „bluză **galben șofran** cu decolteu în V”, „pantaloni chino crop **galben șofran**”; „rochie **galben chihlimbar** cu decupaj pe partea din spate”; „rochie maxi fără bretele **galben ambră** cu alb”; „geantă mică **galben miere**”; „rochie maxi **galben lămâie** din tulle”(fashiondays.ro) DAR „pantofi **galbeni lămâie**”; „pantofi **galbeni mușt**ar” (jingle.ro); „pantofi **galbeni neon**” (depurtat.ro)

c) *compuse cromatice construite cu un nume propriu-epitet*, care indică o nuanță reprezentativă pentru culoarea desemnată de adjectivul cromatic-centru al grupului:„marmură **roșu Alicante**”, „marmură **roșu Asiago**”, „marmură **verde Guatemala**” (maergroup.com); „cremă colorantă **roșu Tizian**” (cep.ro);

d) *compuse cromatice cu substantive de origine străină cu formă neadaptată* (în mare parte englezești):

- „gresie naturală **galben teak** [i.e. *tec* – numele unui copac de origine asiatică – n.n.]” (maergroup.com); „vopsea de păr permanentă **roșu mahogany**” (directorproduse.ro); „vopsea Oskar Direct pe faianță **verde emerald**” (emag.ro); „pandantive sticlă, fațetate, **albastru**

cyan", „mărgele de sticlă pătrate, cubice, **albastru cyan**" (ceao-bijoux.ro); „mănuși Alpinestars Aviator **albastru cyan**" (emag.ro); „hârtie creponată **verde olive**" (droffice.ro); „cretă uscată **verde chrom**" (droffice.ro); „rochie **galben melange** cu mâneci transparente" (fashiondays.ro); „pantofi **galbeni citron**" (jingle.ro); „pantofi stiletto **albastru royal** de piele întoarsă" (fashiondays.ro); „cremă colorantă **roșu Fiamma/roșuViolino**" (cep.ro).

Observăm că o mare parte din adjectivele cromatice de mai sus sunt suficient de ocurente. Multe dintre ele devin de specialitate pentru anumite domenii în care cromatica joacă rolul de bază. Compusele cromatice din ultimele două grupe însă nu sunt foarte productive, astfel că uzul și voga vor decide dacă se vor impune, în timp, în limbă.

Notăm, de asemenea, că tendința generală este de a utiliza aceste compuse adjectivale cu formă invariabilă, indiferent de context, și, foarte des, fără cratimă între cele două componente, așa cum ar fi firesc conform dicționarelor normative și lucrărilor de gramatică.

Adjectivele cromatice compuse, în contexte variate, probează diversitatea și dinamica lexicului cromatic, mai ales în ultimele decenii, de aici și dificultatea lucrărilor lexicografice și gramaticale de a clasa și emite norme cu privire la astfel de cuvinte. Evoluția nuanțelor de culori, conotațiile pe care le dezvoltă acestea, specifice uneori doar unui singur domeniu în care culoarea respectivă este mai pregnant utilizată, factorii istorici și culturali determină două fenomene principale: crearea de noi cuvinte în acest sector lexical și formarea de semnificații figurate pornind de la semnificațiile de bază ale adjectivelor desemnând culori, ambele cu rol puternic în îmbogățirea vocabularului limbii române actuale (Obregón Muñoz 1978, 210-212).

5. În loc de normă

Pentru a clarifica situația gramaticală a acestor tipuri de compuse, considerăm necesar în primul rând să stabilim natura componentelor sale și modul lor de combinare. În funcție de contextele analizate până acum, de situația acestor elemente lexicale în alte limbi romanice, de tipul componentelor și de informațiile din lucrările consultate deja, propunem următoarea tipologie de compuse cromatice după structură[16]:

1) **compuse cromatice cu un adjectiv-centru variabil și un adjectiv participial** (*închis, deschis*), cu valori adverbiale.

În cazul lor, chestiunea acordului cu nominalul regent credem că poate fi clarificată foarte simplu în baza relației gramaticale dintre componente: centrul compusului, fiind adjectiv, se acordă cu regentul ca un adjectiv obișnuit, pe când

[16] Delimitarea cu certitudine a structurii componente a acestor construcții constituie un pas principal în stabilirea relației gramaticale dintre compusele cromatice și regenții lor nominali.

adjunctul, având valențe de adverb, rămâne invariabil. De exemplu: *bluze* ***galbene-deschis***; *rochie* ***roșie-închis***.

2) **compuse cromatice formate dintr-un adjectiv-bază și un alt adjectiv determinant** care să indice intensitatea nuanței culorii respective (*viu, intens, tare*) sau să restrângă semantic culoarea desemnată de baza compusului la o anumită sferă (*albastru-**electric**, albastru-**nautic***, *galben-**fosforescent**, verde-**fluorescent***, *roșu-**metalic**; auriu-**metalizat***; *galben-**pal**; galben-**imperial**; albastru-**regal***; *negru-**mat***)

Pentru aceste adjective compuse, e mai dificil de stabilit gradul de sudură între elemente, întrucât par a fi mai degrabă îmbinări libere/sintagme decât compuse destul de „sudate", astfel încât să fie legate prin cratimă. De altfel, de obicei, cratima este utilizată doar facultativ. În plus, observăm o tendință de declinare a acestora exclusiv la nivelul adjectivului-adjunct și nu în ceea ce privește cuvântul ce desemnează efectiv culoarea respectivă, cum ar fi firesc: *panglică* ***galben-fosforescentă**; vopsea **roșu-metalizată**; geantă **auriu-metalică*** ș.a. În plus, inclusiv în DCR3 apar consemnări ale unor asemenea structuri, cu astfel de declinări:*albastru-**electric, -ă*** (DCR3, 38, s.v. *albastru, -ă*); ***albe-lăptate**; alb-**lăptoasă*** (DCR3, 37, s.v. *alb, -ă*). Acest tip de flexiune ne determină să luăm în considerare că, din punct de vedere gramatical, nu neapărat semantic, în uz cel puțin, nu întotdeauna cuvântul desemnând culoarea este perceput drept centrul grupului adjectival, ci elementul diferențiator (i.e. *fosforescent, metalizat, metalic, electric, lăptos*).

Totuși, indiferent de utilizarea acestor compuse, de norme gramaticale postulate sau labil schițate, important este să nu uităm esențialul: înțelesul, „întrucât sensul este acela, și nu alt lucru, cel care face compusul și care, în ultimă analiză, decide forma"[17] [t.n.] (Bréal 1982, 161). Or, gramatica nu poate exista fără semantică. Considerăm că, pentru această subcategorie de compuse cromatice, informația semantico-gramaticală de bază este transmisă de către centrul grupării, și anume de către adjectivul care precizează culoarea respectivă: prin urmare, *centrul grupului trebuie să fie variabil*, în timp ce adjectivul care aduce clarificări privind culoarea indicată prin adjectivul-centru (i.e. adjunctul) trebuie să rămână invariabil, întrucât are doar rolul unui element diferențiator, asemenea adjunctului din compusele cromatice din categoria 1).

3) **compuse cromatice cu un adjectiv cromatic-centru al grupului și un alt adjectiv cromatic determinant al centrului**, cu rol de diferențiator și cu valențe adverbiale: *albastru-azuriu, alb-argintiu, roșu-sângeriu, roșu-gălbui,verde-albăstrui*, *verde-gălbui, galben-verde* ș.a. Adesea, unul dintre componente este derivat sufixal de la o o bază lexicală desemnând o culoare.

[17] Cf. „[…] quʾon nʾait oublié lʾessenciel, à savoir le sens, car cʾest le sens, et non autre chose, qui fait le composé et qui, en dernière analyse, décide la forme" (Bréal 1982, 161).

Acestea se apropie, ca structură, de compusele cromatice din categoriile prezentate anterior (cu precădere de cele de la punctul 1), privind valoarea adverbială a unuia dintre elemente), însă aici centrul devine mai dificil de depistat și se pot isca ambiguități, întrucât determinantul centrului este tot un adjectiv cromatic sau care desemnează o culoare. Dovadă stau variantele de flexiune întâlnite în uz pentru același compus (vezi *supra*).

„Este dificil de imaginat o construcție în care un adjectiv completează prin simpla alăturare un alt adjectiv”[18] [t.n.] (García Page-Sánchez 1990, 320), așadar unul dintre termenii acestor compuse are rolul unui adverb și rămâne invariabil. De aceea, și în aceste cazuri, întocmai ca la adjectivele compuse de tipul *albastru-închis, roșu-deschis*, centrul cunoaște modificările morfologice potrivit acordului gramatical cu regentul compusului, pe când determinantul, având rol adverbial, de intensificator sau de diferențiator, se menține invariabil (*albastru-azurie, alb-argintie, roșu-sângerii, roșu-gălbuie, verde-albăstruie, verde-gălbuie, galben-verzi*).

Pentru delimitarea centru *versus* adjunct al compusului și eliminarea ambiguităților, în astfel de cazuri, precum al compuselor din categoria 2) și 3), credem că semantica grupului joacă rolul esențial, iar contextul este cel care trebuie să clarifice. Luăm, de pildă, situația *frunze* ***galben-verzui***. Considerăm că acordul unuia dintre elemente (al centrului semantic și gramatical al compusului, în fapt) se face doar în funcție de context: dacă frunzele au culoarea galben cu o tentă de verzui, firesc este să efectuăm acordul astfel: *frunze* ***galbene-verzui***. Și invers, dacă frunzele sunt verzui, cu o tentă de galben, compusul ar trebui să aibă varianta: *frunze* ***galben-verzui****/frunză* ***galben-verzuie***. În astfel de situații, compusul respectiv ar fi sinonim, în funcție de context, cu un alt compus: *verde-gălbui*. În concluzie, în cadrul contextului, putem, înainte de realizarea acordului, să ne punem întrebarea: „Cât de *galben/verzui* este obiectul x?”. Firește, în determinarea răspunsului, intervine întotdeauna un grad mai mare sau mai mic de subiectivitate.

4) **compuse cromatice tip apoziții[19] cu structura nume cromatic (centru) + nume comun sau propriu (adjunct)**: *roșu-carmin, galben-canar, verde-neon, verde Guatemala, roșu Tizian* ș.a.

La baza acestor compuse, stă un transfer metonimic/metaforic, întrucât numele nuanței este exprimat printr-un substantiv care desemnează de obicei un obiect ce, prin calitățile sale naturale, descrie cel mai bine atributele nuanței culorii respective (de exemplu, nume de flori, plante, fructe, minerale, substanțe etc.). Cercetările în temă, spaniole, cu precădere, (și nu numai) descriu astfel de grupuri ca fiind structuri

[18] Cf. „Resulta difícil imaginar una construcción en la que un adjetivo complemente pormera yuxtaposición a otro adjetivo” (García Page-Sánchez 1990, 320).

[19] Ne limităm la a considera relația dintre elementele unor astfel de compuse ca fiind asemănătoare apoziției, dar nu identică, întrucât nici la acest nivel lucrurile nu sunt suficient lămurite. Cf.: „O falsă relație de echivalență apare și în sintagmele de tipul: *martor-cheie, grevă-fulger, caz-limită, cifră-record, imagine-șoc, personaj-model* etc., care trebuie interpretate tot în termenii relației de dependență” (GALR, II, 666).

cu **adjective ale culorii + substantive cu funcție adjectivală**[20]. Preferăm însă, pentru aceste substantive-adjunct, cu rol de calificativ, din componența compuselor cromatice, denumirea de **nume-epitet**. Acestea se aseamănă, în privința valențelor metonimice/metaforice pe care le capătă, cu substantivele-epitet din compuse nominale precum *cuvânt-**cheie**, prețuri-**bombă**, firme-**fantomă***. Însă, chiar dacă în poziție atributivă, aceste nume nu își pierd valoarea de substantiv, ci doar conferă conceptului pe care îl exprimă o funcție pur noțională și de intensitate/gradare sau precizie în acest caz (Noailly 1999, 25). Cf.:

> „Adjectivele se formează de la substantive prin următoarele procedee […] [între care – n.n.] **prin compunere cu un substantiv** [subl. n.] (*cuminte, verde-praz, galben-pai, roșu-carmin* etc.)" (GALR, I, 178).

Cât despre relația gramaticală dintre componente, sunt conturate numeroase argumente în favoarea ideii de raport de tip apozitiv:

> Cf. „**Compusele adjectivale de tip «asintactic»** [subl. n.] [i.e. componentele lor nu se află nici în relație de coordonare și nici într-una de subordonare – n.n.] (caracterizate printr-un grad sporit de expresivitate) sunt create, de fapt, prin subordonare, cu omiterea elementului de comparație *ca*: *negru-abanos, verde-iarbă, galben-praz*". (Stoichițoiu-Ichim 2001, 10);
>
> „Un tip special de modificator îl reprezintă **modificatorul denominativ**[subl. aut.] din structuri cu substantive proprii sau echivalente acestora, precum: *profesorul **Ionescu**, revista **„Ioana"**, etajul **doi**, blocul **C***.
>
> Modificatorul denominativ este restrictiv, participând la denotația substantivului pe care îl însoțește […].
>
> În gramatica tradițională, modificatorul denominativ este **analizat ca apoziție**[subl. n.]" (GBLR, 381).

Iar comparativ cu flexiunea altor compuse nominale cu nume-epitet pe poziție secundă, se specifică:

> „**Flexionează doar primul component** [subl. n.] în structuri precum:
> (a) substantiv + substantiv cu formă de N-A [i.e. nume-adjectiv – n.n.]:
> - substantive comune: an-lumină, ani-lumină, anul-lumină; câine-lup, câinele-lup, câini-lup; cuvânt-cheie, cuvinte-cheie, cuvântul-cheie; mobilă-tip, mobila-tip.
>
> În acest tipar se încadrează o serie de compuse noi, formate după model străin: *situație-limită, cafea-filtru, actor-vedetă, emisiune-anchetă* etc." (GBLR, 69)

Precum rezultă și din expunerea situației similare din limba spaniolă (vezi *supra*), în cazul compuselor cromatice construite în baza unor comparații de tip metaforic/metonimic, cu **structura nume de culoare + substantiv**, este vorba mai degrabă de fenomenul de **apoziție de tip nominal**. Această presupunere este întărită prin faptul că numele de culoare pot fi combinate cu nume proprii, care, în mod normal, nu au capacitatea de a forma cuvinte compuse noi, ci doar creații lexicale – adesea efemere – sub forma unor structuri apozitive: *albastru Prusia, galben Napoleon, verde Guatemala, verde Amazon, negru Zimbabwe, galben Van Gogh*, *roșu Marsala, roșu Burgundia*. Prin urmare, chestiunea aparține mai degrabă de

[20] Cf. González Calvo (1988, 75-87), Martinell (1986, 137-138), Bartoš (1971, 37), E. Lorenzo (1980, 61).

sintaxă decât de morfologie (cf. García Page-Sánchez 1990, 309), deci trebuie să intereseze mai puțin modul de compunere și mai mult fenomenul de *complementizare*.

În privința centrului compusului, dacă vorbim de relație de tip apozitiv între cei doi termeni, considerăm că, în aceste cazuri, acesta nu reprezintă nicidecum un adjectiv. Compusele în care un adjectiv să fie centrul, iar determinantul său – un substantiv cu rol adjectival, sunt atipice limbii române și limbilor romanice în genere. Să acceptăm astfel de compuse cu o structură tip A + N, unde A = adjectiv-centru (pentru că inclusiv semantic acesta trebuie să constituie baza grupului) și N = substantiv cu rol calificativ pentru acesta, ar însemna mai degrabă o excepție în gramatica limbii române, având în vedere specificul acesteia. În plus, o astfel de structură nici măcar nu are caracter productiv în limba română, precum structuri opuse de tipul N + A și, mai ales, N + N, inclusiv în ceea ce privește compusele cromatice. În schimb, pentru a demonstra că structura categorială a acestor grupuri este N + N, stau drept argumente următoarele:

- „Substantivul comun propriu-zis poate fi utilizat singur sau însoțit de diverse determinări sintactice (adjuncți). **Substantivul și adjuncții săi reprezintă un grup nominal (GN), în care substantivul este centru** [subl. n.]" (GALR, I, 96). Așadar, într-un grup cu un nume și un adjectiv, **numele este întotdeauna centrul**, adjectivul fiind, prin natura sa de determinant, adjunctul acestui nume. În cazul grupurilor care ne interesează, rolul de adjunct i se atribuie în mod vădit numelui-epitet, cu valențe adjectivale. Celălalt component (i.e. centrul) nu poate fi decât un substantiv, pentru că nu este firesc ca un substantiv, fie el și cu valori adjectivale, să fie adjunctul unui adjectiv-centru[21]. Cf.:

> „**Substantivele epitete** [subl. n.], dacă trec la statutul de adjective, o fac așadar întotdeauna prin intermediul funcției de epitet. Astfel, prin faptul că **se atașază direct unui substantiv-bază dirijor semantic** [subl. n.], ele se eliberează de încărcătura referențială și devin treptat indicatori de proprietate [semantică – n.n.]. E vorba aici de […] o aventură semantică pe care epitetul o declanșează și o favorizează"[22] [t.n.] (Noailly 1999, 24).

> Există, de asemenea, o teorie a gramaticilor actuale, potrivit căreia, în unele structuri similare, mai nou, substantivul este considerat, din punct de vedere gramatical, un *substantiv adverbializat-marcă a gradării expresive*: „**O tipologie a mărcilor expresive** [subl. aut.] ale gradării permite să distingem: **mărci lexicale realizate ca**

[21] În plus, în toate lucrările românești de gramatică, menționarea și exemplificarea numelor-epitet se face în contexte în care numele-epitet din structura respectivă nu poate determina decât un alt substantiv.

[22] Cf. „Les substantifs éphitètes, s'ils passent à un statut d'adjectif, le font donc toujours par le truchement de la fonction épithètes. C'est en s'attachant directement à un substantif recteur qu'ils se déchargent de leur poids référentiel et deviennent progressivement des indicateurs de propriété. Il y a là […] une aventure sémantique que l'épithète déclenche, et favorise" (Noially 1999, 24).

substantive adverbializate, care fac parte din expresii cvasifixe [subl. n.] (*beat turtă, gol pușcă, îndrăgostit lulea, înghețat tun, răcit cobză, scump foc, singur cuc, slab scândură, supărat foc / nevoie mare*) […]" (GBLR, 216-217). Substantivele din compusele cromatice (*roșu-**carmin**; galben-**pal**; verde-**lămâie***) care ne interesează au același comportament: constituie tot un fel de mărci ale gradării, se mențin fixe și au comportament similar unor componente adverbializate.

Cf. „*Substantivele cu valoare de adverbe*[subl. aut.], în construcții superlative, ca *frumoasă **foc***, deplasate la stânga centrului, se comportă ca și adverbele de mai sus [i.e. cf. *exagerat de mare, groaznic de urât* – n.n.], adică sunt legate de adjectiv prin *de*: *foc de frumoasă*. În cazul unor grupări fixe, antepunerea nu este uzuală: *gol pușcă*, dar **pușcă de gol*" (GALR, II, 110)

- „***Adjectivarea / adjectivizarea*** [subl. aut.] substantivului are caracter excepțional" (GALR, I, 131). Iar tocmai trecerea dinspre nume de culori înspre adjective desemnând culori pare să fie cea mai frecventă situație de adjectivizarea substantivelor. Pentru că un cuvânt desemnând o culoare este, înainte de toate un nume, cu funcție denominativă (vezi în acest sens și cum sunt înregistrate în dicționare cuvintele care desemnează nume de culori; adesea ca omonime gramaticale: substantive; adjective): „Conversiunea adjectivelor îmbogățește clasa substantivelor de gen neutru (cf. **numele de culori** [subl. n.] și abstractele: *albul, noul, inefabilul, grotescul* etc., care sunt defective de plural)" (GALR, I, 176); „Limita dintre adjectiv și substantiv se șterge în cazul unor cuvinte aflate în poziții predicative (nume predicativ, predicativ suplimentar), în absența unor determinări […]" (*ibidem*, 177): *Este **albastru-cobalt***., substantiv sau adjectiv.

  O interpretare similară propune și Noailly (1999, 49) care vorbește de un fel de încercare de *readjectivizare*a acestor compuse: se impun ca adjective, prin funcția de determinare a unui substantiv, inclusiv la nivel de lucrări normative, apoi, păstrându-și funcția denominativă din structuri inițiale ca *de culoare galben-pai* (vezi *infra*), se comportă mai degrabă ca substantive, însă, revenind la forme eliptice, de tip sintactic derivaționale (prin eliminarea în exprimare a substantivului [*de*] *culoare*, precum și prin statutul de epitet al unuia din elemente), își reiau statutul de adjective printr-un fel de *readjectivizare*, însă doar cu formă invariabilă (cum se întâmplă, de altfel, cu structurile cu substantive-epitet în general).
- Dacă am admite că aceste nume de culori sunt adjective, în aceste subtipuri de compuse cromatice, ar trebui să ne așteptăm să se acorde în gen și număr cu substantivele care le însoțesc: **butoni galbeni pai, *papioane*

*albastre safir, *rochii verzi smarald, *pantofi roșii căpșună; *cravate roșii căpșună*. Însă inclusiv tendința în uz contrazice aceste forme. După cum am arătat deja (vezi *supra*), sunt mult mai frecvente construcțiile cu centrul compusului de formă invariabilă: „butoni **galben pai** cu buline" (ieftin.eu); „papioane **albastru safir**" (ieftin.eu); „Rochii **verde smarald** – cum să fii la modă în 2013" (mujo.ro); „pantofi **roșu-căpșună**" (fashiondays.ro); „cravate **roșu căpșună**" (papioane.ro).

> De asemenea, dacă ar fi adjective, cuvintele de bază din aceste construcții ar trebui să admită indicii gradelor de comparație, o caracteristică prototipică a adjectivelor. E posibil să spunem *butoni **foarte galbeni**, papioane **mai albastre**, **cele mai verzi** rochii; Ce cer **albastru**!*, însă nu și **butoni **foarte galbeni pai***[23]; **papioane **mai albastre safir***; ***cele mai verde smarald** rochii; *Ce cer **albastru-azur**!*[24]. Totodată, acestea nu pot intra nici în structuri comparative (în special în cele de „inegalitate"): cf. *Rochia ta este **mai albastră decât** a mea. versus *Rochia ta este **mai albastră safir decât** a mea*. (cf. García Page-Sánchez 1990, 310-311)[25]. Cf.: „[…] unele adjective compuse ca *albastru-verzui, bleu-spălăcit, cafeniu-sticlos, dulce-acrișor, galben-deschis, roșu-închis* etc. […] nu admit mărcile comparației (**mai bleu-spălăcit, *foarte roșu-închis*)" (GALR, I, 165) Acesta este un semn că centrul compusului și-a păstrat caracteristicile inițiale de substantiv, mai ales că atunci „când nu sunt percepute drept compuse pot admite comparația și variația de intensitate la al doilea element (*bleu foarte spălăcit, roșu foarte închis* etc.: Acum e **auriu, mai deschis sau mai întunecat**, după cum norii umbresc stațiunea. (M. Cărtărescu, *Travesti*)" (GALR, I, 165).

- Tendința de a utiliza invariabil aceste compuse poate fi explicată și prin faptul că, inclusiv la nivel mental, cuvântul *culoare* poate intermedia juxtapunerea compusului cromatic în directa vecinătate a substantivului regent: *cămăși* [de culoare] *galben pai*[26], iar inclusiv astfel de exprimări

[23] Gradarea cromatică pe care o exprimă deja aceste compuse, la nivel sintactic, este incompatibilă cu posibilitatea de a se lăsa modificate prin *foarte*. Pur și simplu, astfel de compuse nu pot asimila ambele modalități de exprimare a intensității unei anumite culori/nuanțe de culori (*apud* Kleiber 2007, 15) (vezi *supra*situația compuselor cromatice în limba franceză).

[24] Mai multe aspecte referitoare la acest subiect, privind gradarea adjectivelor cromatice, discută și Kleiber (2007).

[25] Un contraargument în acest caz ar putea fi totuși faptul că astfel de sintagme sunt deja probe lingvistice ale unor oarecări gradări din interiorul unei categorii cromatice, din moment ce lor le revine rolul de a distinge între o nuanță mai închisă sau mai deschisă, mai intensă sau mai slabă, a unei anumite culori (Kleiber 2007, 12, 14).

[26] La fel, putem explica astfel de exprimări și printr-o elipsă de tipul *cămăși* [de un] *galben pai* (vezi și García Page-Sánchez 1990, 319).

sunt și ele foarte des ocurente. Și astfel se explică, foarte probabil, frecvența în uz a acestor tipuri de formații lexicale eliptice oarecum (i.e. fără a avea exprimat substantivul *culoare*), de formă invariabilă (cf. García Page-Sánchez 1990, 315; Noailly 1999, 49), iar acest argument constituie o explicație valabilă și pentru utilizarea celorlalte tipuri de compuse cromatice (prezentate aici) ca invariabile.

Faptul că acest substantiv poate fi subînțeles, precum și necesitatea de economie a limbajului, fac ca astfel de compuse să se răspândească în majoritate absolută sub formă invariabilă. De altfel, acest lucru probează încă o dată că, într-adevăr, structura acestor compuse cromatice de tip apozitiv este, așadar, nume + nume. De altfel, vorbind de un fel de relație de apoziție între elemente, nu pot fi luate în calcul decât două componente nominale. În plus, ele au valoare referențială prin desemnarea obiectului (*smarald, pai, safir, căpșună*), dar și simplă funcție denominativă, pentru că denumesc cât mai specific nume de culori. (vezi *supra* compusele cromatice similare din limba franceză).

- Fiind un fel de apozitiții sau grupuri nominale reduse (eliptice) (cf. Noailly 1999, 50), este clar că aceste compuse sunt substantivale sau își păstrează trăsăturile nominale din structurile derivaționale inițiale, nu au nici un element adjectival în structură și, prin urmare, problema acordului este eliminată.

Toate aceste motive ne determină să credem că ambii termeni ai compusului de acest fel trebuie să rămână invariabili, așa cum se întâmplă inclusiv în celelalte limbi romanice.

Pentru că nu sunt compuse adjectivale propriu-zise, acestea nu (mai) fac subiectul unei cercetări despre *adjectivele* cromatice.

5) **compuse cromatice creative**, de regulă destul de efemere

Aici se încadrează inclusiv acele compuse cromatice cu același tipar precum al celor de la punctul anterior, cu un substantiv-epitet care nu are însă nici un fel de proprietate de a denota culoarea desemnată de termenul precedent: *verde speranță; roșu pasiune; albastru seninătate;portocaliu venin; verde venin; verde dragon; roșu perlă; alb-lumina zilei* (DCR_3, 37, s.v. *alb, -ă*) etc. De regulă, asemenea substantive determinante din structura cromatică sunt abstracte sau, în orice caz, nu includ în structura lor semantică semul „culoare" care să desemneze direct numele-centru.

Adesea chiar, aceste compuse cromatice par să nu aibă nici un fel de sens literal. Asocierea cromatică și legătura dintre cele două componente pot fi justificate prin motive non-lingvistice (sociale, psihologice, culturale), inclusiv pragmatice (ca starea de spirit a locutorului în actul vorbirii)[27]. Așadar, acestea sunt compuse

[27] De pildă, există nenumărate cercetări care au demonstrat caracteristicile și efectele culorilor asupra psihicului și a stării de spirit în general: *verdele conferă speranță, roșu e culoarea pasiunii*, *albastrul sugerează seninul*.

cromatice subiective, din moment ce interpretarea lor semantică ține de conotațiile social-culturale și psihologice și de backgroundul cultural al locutorului. Din punct de vedere gramatical, dat fiind faptul că au exact același tip de construcție precum compusele cromatice de tip apozitiv (nume + nume), considerăm că acestea ar trebui utilizate doar ca *structuri invariabile*.

Astfel de compuse, precum și cele de la subpunctele 2), 3) și 4), urmează inclusiv principiul economiei limbajului.

Privite în ansamblu, în chestiunea acordului cu regentul, credem că este important să luăm în considerare, indiferent de tipul compusului, și alte criterii generale.

De pildă, noțiunea de *opacitate semantică* a compusului constituie o altă trăsătură care caracterizează compusele, iar aceasta nu ține de o proprietate binară a lor (i.e. opacitatea poate sau nu să fie prezentă), însă există compuse mai mult sau mai puțin opace din punct de vedere semantic. În plus, datorită opacității semantice putem recunoaște dacă un compus exprimă „o idee unică" (Radimský 2006, 55). Cu cât un compus are un grad de opacitate semantică mai ridicat, cu atât poate fi mai dificil de declinat și se menține invariabil, pentru că devine mai dificil de stabilit relația semantică și, de aici, gramaticală dintre componente – este cazul, aici, al compuselor construite cu un nume-epitet, în baza unui transfer metonimic/metaforic (vezi *supra*, punctele 4) și 5)). De obicei, elementele constituente ale compuselor sunt dotate cu *sens referențial* (sau *descriptiv*), constituit în mod fundamental din proprietăți care descriu o categorie conceptuală.

Un rol important în această privință, a „sudării" semantice dintre elementele compusului, îl deține scrierea compusului cu cratimă, care, după cum am mai menționat anterior (vezi *supra*), indică o oarecare unitate semantică între elemente, dar, totodată reprezintă semnul unei oarecare „subordonări" între cei doi termeni: un termen care își păstrează individualitatea semantică și constituie centrul compusului, și un altul adjunct, cu rol diferențiator sau de specificitate. Iar „tendința de sudare a formațiilor se manifestă prin pierderea variației flexionare a primului termen component" (GALR, I, 93). Cf.:

> „Se scriu cu **cratimă** substantivele compuse cu **unitate semantică** și **gramaticală** mai **mică** decât a celor scrise într-un cuvânt (și, eventual, cu articulare și flexiune și la **primul** [subl. aut.]element) […]" (DOOM$_2$, LXX).

Am observat că în uz (vezi *supra*), majoritatea acestor structuri apar în scris ca simple juxtapuneri cu blanc ale elementelor desemnând o anumită nuanță, semn că încă nu sunt percepute ca o unitate semantică, precum alte compuse, și, de aici, adesea, răspândirea lor ca invariabile. Totuși, prezența cratimei, după cum am văzut, nu determină, în fiecare caz, și declinarea unuia sau a ambelor elemente ale compusului. Dar, fiindcă este specifică adjectivelor compuse în general, în limba română, considerăm că este necesară în grafie. Or, dacă supunem astfel de structuri comparației cu substantivele compuse (în fapt, cu compusele în general), de care am

arătat că nu se îndepărtează ca structură nici adjectivele cromatice compuse, normală ar fi flexiunea centrului:

> „În formațiile nesudate de tip paratactic, alcătuite din două substantive, al doilea având, mai ales în formațiile noi, cu model străin, o valoare specială adjectivală […] (*cuvânt-cheie, situație-mită, cafea-filtru*), doar primul termen își modifică forma în flexiune și se combină cu afixele de determinare enclitice, iar cel de al doilea este invariabil: *cuvinte-cheie, cuvântul-cheie.* […] **Concurența unor forme se explică prin ezitarea uzului** [subl. n.]: *bunei-stări*, corect *bunăstării; prim-ministrul* (substantiv compus), *primul ministru* (îmbinare liberă)" (GALR, I, 93).

Un alt factor important pentru realizarea sau nu a flexiunii îl constituie noutatea compusului respectiv în limba noastră și gradul de ocurență/recurență. Cu cât acesta este mai recent, cu atât tendința de adaptare la normele gramaticale (morfologice) ale limbii române este mai întârziată, iar compusul este utilizat cu formă invariabilă la nivelul ambelor componente. Cf. „Cele mai multe adjective invariabile sunt împrumuturi" (GALR, I, 152). Cu toate acestea, există și reversul, i.e. tendința generală în uz de a declina adjectivele invariabile, în general:

> „Clasa **invariabilelor** [subl. aut.] include adjective cu vechimi diferite (formații vechi, fixate, obținute prin compunere – *cumsecade*, alături de împrumuturi din diverse limbi: *bleu, cool, kaki, lila, mișto, naspa, turcoaz*, în cazul cărora invariabilitatea este, uneori, un semn al neadaptării lor morfologice). Cantitativ, **adjectivele invariabile reprezintă o clasă marginală, supusă presiunii sistemului de a-și adapta formele** [subl. n.]; vezi forme recente, neacceptate de normele literare, precum: *bluză turcoază, bluză kakie*, (ironic) *ești coolă*." (GBLR, 214)

Majoritatea dintre compusele cromatice, în special cele construite cu nume-epitet, sunt împumuturi recente sau calchieri ori chiar creații ocazionale, rarisime, ceea ce determină și un proces de lexicalizare mult mai tardiv, dacă nu chiar imposibil. Astfel se explică, de altfel, și dificultatea lucrărilor normative de a „ține pasul" cu astfel de ocurențe și de a emite o normă edificatoare privind tipul și modalitatea de acord a acestora cu regentul nominal. De pildă, în DCR_3, în 2013 (sic!), apar consemnate,cu statutul de *cuvinte recente*, uneori cu cratimă, alteori fără, compuse cromatice ca: *alb-argintiu, -ie*; *alb ivoriu, alb-ivoriu*; *alb lăptat, albe-lăptate; alb lăptos, alb-lăptoasă*; *alb lumina zilei/alb-lumina zilei* (DCR_3, 37, s.v. *alb, -ă*); *albastru iris; albastru neon; albastru nautic; albastru intens; albastru turcoaz; albastru-argintiu, -ie; albastru-cobalt; albastru-electric, -ă; albastru-fumuriu, -ie; albastru indigo* (DCR_3, 38, s.v. *albastru, -ă*); *galben-praz; galben-roșiatic* (DCR_3, 259, s.v. *galben*); *roșu-carmin* adj. inv.; *roșu-cărămiziu, -ie*; *roșu-fluorescent* adj. inv.; *roșu-mov; roșu-oranj* (DCR_3, 461, s.v. *roșu, -ie*).

Dacă în general am considera toate compusele cromatice ca fiind elemente eliptice, derivate din structuri analitice de tipul *x* [*de culoare*] *y-z* (vezi *supra*, discuția specifică de la punctul 4), dar și García Page-Sánchez 1990, 315; Noailly 1999, 49; Radimský 2006, 46; Molinier 2006, 268), problema acordului s-ar anula, căci ar trebui să aibă toate structurile forme invariabile.

O altă situație care poate ridica dificultăți de acord gramaticalla nivelul compuselor cromatice o reprezintă structuri formate din trei termeni care indică o nuanță a unei anumite culori, precum compuse cromatice, la rândul lor determinate de marcatori expresivi ai gradării nuanței de culoare respective (precum adjectivele participiale cu rol adverbial *închis, deschis*): „scoarță **maro-roșiatică-închis**" (horticultorul.ro); „urină **brun-roșiatică închis**" (clickpentrufemei.ro). Acestea rămân însă structuri analitice cu compus cromatic din doi termeni + un determinant al compusului în ansamblu, întrucât:

> „Oricât de lung ar fi un compus, el nu comprimă niciodată mai mult de doi termeni. Aceasta nu este o regulă arbitrară: ea ține de natura spiritului nostru, care asociază ideile sale sub formă de perechi. Se poate întâmpla ca fiecare dintre cei doi termeni să fie el însuși un compus. […] Însă e clar că fiecare dintre cele două părți nu este considerat mai mult decât un singur element. Importantă, într-un asemenea caz, este buna utilizare a perechii: aceasta este o dificultate a limbilor care abuzează de compunere"[28] [t.n.] (Bréal 1982,171).

Când cratima marchează grafic compusul cromatic, componența acestor structuri este mai vizibilă.

Pentru ca aceste compuse să nu mai ridice problema variantelor, e imperios necesar să existe o regularizare și o uniformizarea a normei înșiși. Prin urmare, credem că cea mai simplă cale este păstrarea flexiunii la componentul evident adjectival și anularea schimbării formale la cel care joacă rolul de element diferențiator; de exemplu: *alb-gălbuie*; *galbenă-canar*, *verzi-smarald*; dar și *albastru-azurie*, la fel ca *albastru-verzuie*sau *roșie-deschis.* Totuși, dincolo de orice normă, uzul rămâne însă decisiv și în cazul acordului compuselor cromatice cu regentul nominal, întrucât, nefiind lexicalizate în mare parte, interpretarea acestor cuvinte nu este una automată și devine destul de interesantă. Intervin aici adesea criterii de analogie, subiective, de probabilitate (Noailly 1999, 46).

Surse

adopțiipisici.ro - https://www.adoptiipisici.ro, data ultimei accesări: 11.03.2017;
alsor.ro, accesat în data de 02.03.2017;
anunturi-auto - https://anunturi-auto.4tuning.ro/vopsele-auto-verde-metal.htm, accesat ultima oară în data de 04.03.2017;
asas.ro, accesat în data de 02.03.2017;
boemurban.ro – www.boemurban.ro, data ultimei accesări: 01.03.2017;
carnaval.md/ro, data ultimei accesări: 11.03.2017;
ceao-bijou.ro – www.ceao-bijoux.com, accesat în data de 02.03.2017;

[28] Cf. „Quelle que soit la longuer d'un compose, il ne comprend jamais que deux termes. Cette règle n'est pas arbitraire: elle tient à la nature de notre esprit, qui associe ses idées par couples. Il peut arriver que chacun des deux termes soit lui-même un compose. […] Mais il est clair que chacune des deux parties ne compte que pour un seulélément. L'important, en pareil cas, est de mettre la coupure au bon endroit: c'est la difficulté des langues qui abusent de la composition" (Bréal 1982, 171).

cel.ro – www.cel.ro, accesat în data de 28.02.2017;
cep.ro – www.cep.ro, accesat în data de 02.03.2017;
chicville.ro – www.chicville.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
clickpentrufemei.ro – www.clickpentrufemei.ro, accesat ultima oară în 11.03.2017;
comodo.ro – www.comodo.ro, accesat ultima oară în data de 04.03.2017;
craciunshop.ro – www.craciunshop.ro, ultima oară accesat în data de 04.03.2017;
cufarulcumargele.ro – www.cufarulcumargele.ro, ultima oară accesat în data de 04.03.2017;
dasmarkt.ro – www.dasmarkt.ro, accesat în data de 02.03.2017;
decra.ro – www.decra.ro, accesat în data de 02.03.2017;
depurtat.ro – www.depurtat.ro, data ultimei accesări: 04.03.2017;
differenta.ro – www.differenta.ro, data ultimei accesări: 11.03.2017;
directorproduse.ro – www.directorproduse.ro, data ultimei accesări: 01.03.2017;
droffice.ro – www.droffice.ro, ultima oară accesat în data de 01.02.2017;
edepot.ro – www.edepot.ro, data ultimei accesări: 11.03.2017;
elefant.ro – www.elefant.ro, accesat în data de 28.02.2017;
emag.ro – www.emag.ro, data ultimei accesări: 01.03.2017;
fashiondays.ro – www.fashiondays.ro, ultima oară accesat în data de 01.03.2017;
fashionup.ro – www.fashionup.ro, ultima oară accesat în data de 04.03.2017;
forums.eune.leagueoflegends.com, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
geodecor.ro – www.geodecor.ro, ultima oară accesat în data de 01.02.2017;
horticultorul.ro – www.horticultorul.ro, accesat în data de 02.03.2017;
ieftin.eu – www.ieftin.eu, accesat ultima oară în data de 01.03.2017;
indigo.com – www.indigo.com, data ultimei accesări: 11.03.2017;
jingle.ro – www.jingle.ro, accesat în data de 02.03.2017;
karpatstone.ro – www.karpatstone.ro, accesat în data de 02.03.2017;
maergroup.com – www.maergroup.com, accesat ultima oară în data de 11.03.2017;
magazinbirotica – www.magazinbirotica.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
marmurart.ro – www.marmurart.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
metro.ro – www.metro.ro, ultima oară accesat în data de 01.03.2017;
mobilasimex.ro – www.mobilasimex.ro, data ultimei accesări: 11.03.2017;
moranduzzo.eu – www.moranduzzo.eu, ultima oară accesat în data de 04.03.2017;
mujo.ro – www.mujo.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
okazii.ro - www.okazii.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
OLX – www.olx.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
pantofioriveseli.ro – www.pantofioriveseli.ro, data ultimei accesări: 11.03.2017;
pantofiorulfermecat.ro – www.pantofiorulfermecat.ro, ultima oară accesat în data de 04.03.2017;
papioane.ro – www.papioane.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
pourelle.ro – www.pourelle.ro, accesat în data de 02.03.2017;
republicabio.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
rohboutique.ro – www.rohboutique.ro, accesat în data de 02.03.2017;
stelian-tanase.ro, data ultimei accesări: 11.03.2017;
Stylediary - www.stylediary.ro/wordpress, accesat ultima oară în 01.02.2017;
tpu.ro, accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
trima.ro – www.trima.ro, accesat ultima oară în data de 11.03.2017;
tt.com – www.tt.com, data ultimei accesări: 11.03.2017;
watchsale.ro – www.watchsale.ro accesat ultima oară în data de 28.02.2017;
zoot.ro – www.zoot.ro, ultima accesare în data de 03.03.2017;
2hm.ro – accesat ultima oară în data de 28.02.2017.

Referințe bibliografice

Bartoš, Lubomír, *Sobre la adjectivación en el español*, în „Studia Minora Facultatis Philosophicae Universitatis Brunensis, 1971, vol. A19, p. 31-38.

Bréal, Michel, *Essai de sémantique*, Brionne, Éditeur Saint-Pierre de Salerne, 1982.

Ciobanu, Fulvia, Sfîrlea, Ligia, *Cum scriem. Cum pronunțăm corect*, București, Ed. Științifică, 1970.

Dardano, Maurizio, Trifone, Pietro, *La nuova grammatica della lingua italiana*, Milano, Zanichelli Editore, 2001.

*** *Diccionario panhispánico de dudas*, Barcelona, Bogotá/Colombia, Real Academia Española, Asociación de Academias de la Lengua Española, 2005, disponibil pentru consultare on-line la adresa http://www.rae.es/recursos/diccionarios/dpd, accesată ultima oară în data de 15.06.2016.

García Page-Sánchez, Mario, *Los nombres de colores y el sustantivo «color». Morfología y sintaxis*, în Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo, 1990, tomo XLV, número 2, Mayo-Agosto, p. 305-331.

González Calvo, J.M., *Estudios de morfologia española*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 1988.

Grigorovici, Radu, *Teoria Culorilor a lui Goethe*, Curierul de fizică, 2005, decembrie, nr, 54, p. 3-7, disponibil online și la adresa: http://curieruldefizica.nipne.ro/docs/CdF_54.pdf, acccesată ultima oară în data de 13.06.2016.

Grossmann, Maria, *Colori e lessico. Studi sulla struttura semantica degli aggettivi di colore in catalano, castigliano, italiano, romena, latino ed ungherese*, Tübingen, Gunter Narr Verlag Tübingen, 1988.

Kleiber, Georges, *Adjectfs de couleur et gradation: une énigme… «très» colorée*, în „Travaux de linguistique", 2007, 2 (nº. 55), p. 9-44.

Lorenzo, E., *El español de hoy, lengua en ebullicíon*, ediția a 3-a, Madrid, Gredos, 1980.

Martinell, Emma, *Expresión lingüística del color en el «Lapidario» de Alfonso X*, în „Cahiers de linguistique hispanique médiévale", 1986, volume 11, numéro 1, p. 133-149.

Molinier, Christian, *Les termes de couleurs en français. Essai de classification sémantico-syntaxique*, în Cahiers de Grammaire, „Spécial Anniversaire", 2006, 30, p. 259-275.

Noailly, Michèle, *L'adjectif en français*, Paris, Ophrys, 1999.

Obregón Muñoz, H., *Las denominaciones de colores y el enriquecimiento léxico*, în „Boletín de Filología", 1978, vol. 9, p. 201-218.

Radimský, Jan, *Les composés italiens actuels*, Paris, Cellule de Recherche en Linguistique, 2006.

Sergio, Giuseppe, Parole di moda. Il «Corriere delle Dame» e il lessico della moda nell'Ottocento, Milano, FrancoAngeli, 2010.

Stoichițoiu-Ichim, Adriana, *Vocabularul limbii române actuale. Dinamică, influențe, creativitate*, București, All, 2001.

Sigle

DCR3 – Florica Dimitrescu (coordonator), Alexandru Ciolan, Coman Lupu, *Dicționar de cuvinte recente*, ediția a III-a, București, Editura Logos, 2013.

DIN – Ioana Vintilă Rădulescu, *Dicționar normativ al limbii române ortografic, ortoepic, morfologic și practic*, București, Corint, 2009

DOOM2 – *Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române*, București, Univers Enciclopedic, 2005.

GALR 2005 – *Gramatica limbii române*. I. *Cuvântul,* II. *Enunțul*, tiraj nou, revizuit [după ediția 2005], București, Editura Academiei Române,2008.

GBLR – *Gramatica de bază a limbii române*, București, Univers Enciclopedic Gold, 2010.

Simona CONSTANTINOVICI
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Limbajul comentariului sportiv. Pattern și creativitate

Abstract: **(The Language of Sports Commentary. Pattern and Creativity)** The language of sports commentary, subject of precise operational schemes, may become a space for exercising the creativity. An integrative vision on this phenomenon cannot exclude the linguist. We will try to demonstrate in this paper which is the lexical arsenal of sports commentators. In this regard, I chose and analyzed some prominent examples, words or phrases used by editors, both in print and radio or television commentaries. I noticed how some words and meanings are easily transferred from one sport to another or from one functional style to another. The art of talking about sport, the ability to assess the quality of a sport player, become thereby true doorways into the story. She involves two major poles, the one who plays on a tennis court, stadium, ring or in a hall and the one who competently comment about the game, about player performance. It is, up to a point, a relationship similar to that between an author and his reader, extremely sensitive, complicated, unpredictable, depending on many rules and teachings.

Keywords: sport, commentary, lexis, language, game

Rezumat: Limbajul comentariului sportiv, supus unor scheme precise de funcționare, poate deveni un spațiu de manifestare a creativității. O viziune integratoare asupra acestui fenomen nu-l poate exclude pe lingvist. Vom încerca să arătăm, în această lucrare, care este arsenalul lexical al comentatorilor sportivi. Am ales, în acest sens, și analizat câteva exemple concludente, cuvinte sau expresii utilizate de redactori, atât în presa scrisă, cât și-n comentariile televizate ori radiofonice. Am observat cum unele cuvinte și sensuri sunt, cu ușurință, transferate dintr-un sport într-altul sau dintr-un stil funcțional într-altul. Arta de a vorbi despre sport, capacitatea de a aprecia calitatea jocului unui sportiv devin, astfel, adevărate porți de intrare în poveste. Ea implică doi mari poli, cel care joacă pe un teren de tenis, pe un stadion, pe un ring sau într-o sală și cel care comentează competent jocul, prestația jucătorului. E o relație, până la un punct, asemănătoare cu aceea dintre autor și cititor, una extrem de sensibilă, de complicată, de imprevizibilă, depinzând de multe reguli și învățături.

Cuvinte-cheie: sport, comentariu, lexic, limbaj, joc

Introducere

Cum se raportează comentatorii sportivi la cuvinte, acesta va fi, preț de câteva pagini, scopul unei investigații care poate continua oricând, pe aceleași coordonate sau, deplasând cursorul constatărilor și al observațiilor, pe cu totul alte dimensiuni.

Ceea ce se poate remarca, în mod facil, atunci când se încearcă o analiză a limbajului, este construcția pe două fronturi a discursului sportiv, propriu comentariilor scrise sau live, manifestate în direct, în timp ce meciul se desfășoară sub ochii (tele)spectatorului. Pe de o parte, cum bine se știe, există un schelet, un nucleu terminologic, specific fiecărei discipline sportive, fără de care nu ar fi posibilă comunicarea pertinentă, nealterată, a redactorului. Îl vom numi *pattern* (< fr., engl. *pattern*), uzând, astfel, de un anglicism, un termen neadaptat sistemului lexical

românesc, dar extrem de util în caracterizarea unui anumit mecanism de funcționare a limbajului. Model specific, cu alte cuvinte, tipar reprezentând simplificat structura unui fenomen sociologic, lingvistic, psihologic.

Cel care comentează un meci de tenis, spre exemplu, este familiarizat cu bagajul terminologic al jocului respectiv, cu tehnica acestuia. Jocul în sine, manifestarea pe teren a sportivului, calitatea jocului sau nivelul scăzut de implicare sunt doar câțiva dintre factorii care pot face din comentariul sportiv o sursă de delectare, de cunoaștere, în general, sau un bun motiv pentru a schimba canalul, pentru a trece la o altă activitate. Ca o constatare, cei mai buni comentatori par a fi chiar foștii sportivi, pentru că ei analizează din interior un meci, competent. Ei surprind cel mai bine, cu ochi critic, greșelile. Competența lingvistică e extrem de importantă în comentariul sportiv. Ea face diferența dintre un comentariu documentat și altul, anost, lipsit de vivacitate, de creativitate.

Adrenalina care curge prin „venele" comentariilor sportive, iscate pe viu, în variantă pură, live, facilitează impunerea unor creații lexicale inedite sau a unor întrebuințări care conduc limbajul în zona superlativelor, a determinanților tari, senzaționali, a, din păcate, nu de puține ori, derapajelor de limbaj. Rafale de expresii dominante, expresive, în concordanță cu dinamismul jocului de pe teren vor scoate limba din inerție, o vor solicita la maximum, cu, de multe ori, efecte interesante la receptor. *Patternul*, modelul lingvistic, scheletul conceptual, permite prinderea, pe trunchiul limbii, a organismelor lexicale înalt creative. Comentariul sportiv poartă entuziasmul de la extaz la agonie, cu fluctuații, cu interstiții, cu întreruperi, cu repoziționări. Înseamnă *exuberanța* rostirii versus *temperanța* (cumpătarea, moderația, sobrietatea) acesteia. Diferă în funcție de câștigarea sau pierderea unui punct, a unui meci, a unei partide. Cele două perspective sau aspecte înregistrate sunt flagrante și animă ori, pur și simplu, inhibă comentariul sportiv. Acționează ca un fel de *catalizatori stilistici*.

Cui se adresează comentariul sportiv? Tuturor celor care urmăresc un meci, o competiție sportivă. Aceștia pot fi cunoscători ai resurselor sportului respectiv sau spectatori ocazionali, nefamiliarizați neapărat cu regulile jocului. Oricum ar sta lucrurile, ceea ce trebuie să facă, în primul rând, un comentariu bun este să-l informeze pe (tele)spectator, pe ascultător, pe cititor.

De unde începe creativitatea în limbajul comentariului sportiv? Cum definim comentariul sportiv? Ce rol joacă acesta? Înseamnă și să creezi povești, fire de narație, în direct.

Stereo comentariul sau *comentariul la două voci*, care implică participarea a doi comentatori, crește vizibil nivelul intelectual al discursului, debitul verbal, pentru că, după 1989, a fost dificil să se apeleze la redactori de talia lui Cristian Țopescu, în stare a susține singuri, cu acuratețe stilistică și maximă competență, un comentariu. Nu mai asistăm la acei timpi morți, comentatorii se animă reciproc, își pasează vorba de la unul la altul, ca să folosim o figură împrumutată din recuzita sportului. Există

un dinamism *sui generis* al comentariului. Emil Grădinescu și Vlad Enăchescu, un cuplu de comentatori pentru care simplul comentariu al meciului e insuficient. Dintr-un fapt de popularizare, monoton, până la un punct, ei ajung la o poveste culturală, aducând paranteze binevenite, care vorbesc despre istoria și obiceiurile țării participante la joc. Spre exemplu, la comentariul meciului de fotbal dintre Irlanda și Suedia, din cadrul Campionatului European de Fotbal 2016 (CEF 2016), aflăm sau ne reamintim: „Irlandezilor le plac două lucruri: băutura și cântecele. Și literatura, aș adăuga. Au nu mai puțin de trei laureați ai premiului Nobel, toți trei rezidenți în Dublin." Aceste deviații de la *comentariul tehnic* al meciului se produc în momentele moarte, pe timpul accidentării unui jucător sau când se face o schimbare pe teren.

Sigur că multe dintre exemple pot fi cunoscute de către pasionații de sport, de către cei care urmăresc cu fidelitate fenomenul, în integralitatea lui. Sintagma *portocala mecanică*, utilizată pentru echipa de fotbal a Olandei, este intrată deja într-o memorie colectivă. E de domeniul istoriei fotbalului. *Vuvuzeaua* sau *vuvuzela* (s.f. *vuvuzea*, *-ele*), de asemenea. Pentru *vuvuzele*, recomandăm a se consulta excelentul articol al Rodicăi Zafiu din „România literară". Iată, în acest sens, un fragment:

> „Transmisiunile de la Campionatul Mondial de fotbal au impus cu mare rapiditate un nou cuvânt la modă internaţional: *vuvuzela*, denumirea unei trompete foarte simple, dar asurzitoare. Termenul, originar, ca şi obiectul, din Africa de Sud, este explicat deja în zeci de glosare din internet (originea sa e controversată, atribuită mai multor limbi locale, dar cu o foarte probabilă componentă onomatopeică); în prezent, Google îi indică peste 20 de milioane de atestări. Cu promptitudine, Wikipedia l-a înregistrat în versiunile sale în 56 de limbi (în esperanto a căpătat forma *vuvuzelo*!). Cuvântul e un exemplu clar al modului în care funcţionează globalizarea mediatică. Nu se pot face deocamdată comparaţii serioase între gradul de pătrundere a termenului în diferite limbi, aşa cum nu se pot face previziuni în legătură cu şansele lui de a intra cu adevărat în uz, dincolo de pitorescul unui eveniment sportiv. În orice caz, în română succesul său a fost uriaş: probabil pentru că are aspect onomatopeic, nu ridică dificultăţi de pronunţare şi intră perfect în tiparul morfologic al substantivelor feminine articulate. Dubla pasiune pentru neologisme şi pentru onomatopee a condus la o adaptare morfologică imediată şi la o productivitate lexicală şi semantică extremă." (Zafiu 2010, 3)

Vuvuzea este exemplul cel mai adecvat pentru demonstrarea faptului că un cuvânt vehiculat constant de o comunitate internaţională, în cadrul unui eveniment de anvergură, cum a fost Campionatul Mondial de Fotbal, desfăşurat în Africa de Sud, are toate şansele să se impună. Se pronunţă uşor şi e sonor. În timp, el va trece graniţa, ajunge din tribune, din galeriile de fotbal, din rândul microbiştilor în stradă, devine instrument folosit de protestatari la manifestaţiile contra unei guvernări sau a unui program politic neconform cu aşteptările populaţiei.

Două cuvinte, *densitate* și *fisură*, sunt suficiente pentru a demonstra cum, în comentariul sportiv, adesea, interferează stilurile funcționale, cum se trece de la legile fizicii la legile sportului, într-o dinamică discursivă care creează spațiu de manifestare figurilor de stil. Pe calea metaforei, de cele mai multe ori, apar așa-zise scurtcircuitări, se ating fire semantice diferite și interferează, iscă noul în limbă. „Avem o *densitate* considerabilă la mijlocul terenului."; „A fost nevoie de acea *fisură* în jocul slovacilor, în apărare." Ne interesează folosirea, în aceste exemple, a

termenilor *densitate* și *fisură*, cu tangență pe profilul unor domenii de interes, altele decât sportul, precum geografia, fizica, chimia.

Pe măsură ce scriu, îmi dau seama că articolul își dezvoltă de la sine aspecte care nu țin neapărat de dimensiunea pur lingvistică. Se dezvoltă înspre sociolingvistică și pragmatică. E vorba, de fapt, de acele aspecte însoțitoare ale oricărui fapt lingvistic. Reporterii sportivi, ca orice comentatori sau, prin extensie, ca orice interpreți ai unui act, de orice natură ar fi acesta, devin adevărați seducători. Ascultătorii, telespectatorii se lasă pe mâinile acestora, sunt cei seduși. De aici, de la această forță a comentariului sportiv, de la libertatea în exprimare, de la disjuncția cu limbajul comun, a pornit acest articol, aceste note despre cum reușesc, prin cuvinte, să ne atragă înspre sport, să ne facă părtași la frumusețea și reînnoita față a jocului.

Cum spuneam, nu la *pattern* mă voi referi, cu precădere, nu la scheletul terminologic, ci la formulele de deviație stilistică și semantică, la înscrierea limbajului, sub patronajul unei generoase libertăți, în axa creativității. Sportul, precum arta, beneficiază de acest atu inestimabil, al creativității. Se mai adaugă, la însemnele ei, altele, de tipul, *libertate*, *solidaritate*, *autodepășire*, *frumusețe*, *imprevizibilitate*, *noutate*, *fascinație*, *dinamism*, dar și *cerebralitate*. Tot ceea ce motivează și scoate cuvântul din comun.

Exemplele care fac obiectul acestui studiu au fost excerptate din comentariile sportive urmărite constant pe posturile de televiziune, în perioada desfășurării unor competiții sportive de amploare, în 2016 (CEF 2016, turneuri de tenis de Grand Slam, meciuri de handbal, transmise pe Digi Sport 1). În funcție de frecvența cu care unii termeni sau unele sintagme/ expresii au fost utilizate, am operat o încercare de minimală tipologizare a lor.

Mingea și determinanții săi

Minge plouată, minge bărbierită, minge bâlbâită, minge țuguiată. O sintagmă nominală de tipul *minge plouată*, întâlnită în mai multe comentarii sportive, fie că e vorba de tenis, fie că e vorba de fotbal, trimite automat, pe calea conexiunilor, a analogiilor din limbă, la expresia binecunoscută *a face o figură plouată*, ce sensul „a nu fi la înălțime; a fi jalnic, trist în manifestare". *Minge plouată*, în sport, modifică foarte puțin semantismul generic instituit de expresia mai sus pomenită. *A trimite în teren o minge plouată* înseamnă „a nu juca la cote înalte; a fi ineficient în joc". În tenis, cel puțin, ploaia devine factorul negativ, care face ca mingea să se îngreuneze și să cadă în teren anapoda. Din aceeași gamă face parte și sintagma *o minge bărbierită*, în care determinantul *bărbierită* face aluzie la delicatețea cu care o persoană de sex masculin se bărbierește. Contextual, semnifică o minge abia atinsă de către fotbalist. Cu un comportament asemănător funcționează *bâlbâită*, din „A trimis o *minge bâlbâită* la marginea careului mic." Adică, „ezitantă, indecisă, ineficace". Atât *bărbierită*, cât și *bâlbâită* trimit la aspecte proprii ființei umane, iar figura de limbaj activată, prin asocierea cu substantivul *minge*, va fi personificarea metaforică.

Balonul rotund, după care aleargă istovitor, timp de nouăzeci de minute, jucătorii pe terenul de fotbal, are, după cum se poate observa din aceste exemple, cele mai multe determinări. În funcție de cum e jucată, aterizează, se învârtește sau iese din teren, în funcție de viteza pe care o atinge la trimiterea spre poartă, mingea este, tot timpul, alta, motiv de multiple, ingenioase, paradoxale descrieri. În jurul mingii se rotește tot meciul. Mingea e obiect-vedetă. Mingea e mobil sau fir roșu într-un comentariu sportiv. „La reluare, am avut impresia că *mingea s-a țuguiat* sub forța șutului jucătorului belgian." (Emil Grădinescu, relativ la șutul lui Radja Nainggolan, în meciul dintre Țara Galilor și Belgia, din cadrul CEF 2016).

Pasa și determinanții săi

Pasă filtrantă, pasă luminoasă. Sintagmă nominală inedită, pronunțată de un reporter, în timpul meciului, din 10 iunie 2016, între Franța și România, din cadrul Campionatului european de fotbal, *pasă filtrantă,* pare să fie o efemeridă lexicală. Puțin uzitată, e piesă rară, cu determinant îndrăzneț. Improprie, ca toate structurile lingvistice care mizează pe creativitate și rup firul coerenței semantice uzuale. *Filtrant*, *-ă*, cu sensul „care trece nestingherită printre jucători" sau, după cum aflăm din *Dicționarul de neologisme*: FILTRÁNT, – Ă*adj.* Care filtrează. ♦ (*Rar*) Capabil să treacă printr-un filtru. ◊ *Virus filtrant* = virus care poate să treacă prin filtrele cele mai fine. [< fr. *filtrant*]. (DN 1986)

O pasă de Leonardo da Vinci. Când jucătorul de pe teren, protagonistul unei faze de zile mari are, pe deasupra, prenumele *Leonardo Bonucci*, nu e greu să rostești cu superioritate de comentator sportiv autohton: „o pasă *de Leonardo da Vinci*". E vorba despre o pasă „de geniu; genială", o pasă impecabilă, care, în final, a condus la modificarea scorului. Avem o împletire clară de stiluri, cel jurnalistic sportiv cu cel artistic. Limbajul urcă emoțional, o dată cu înscrierea golului, cu schimbarea situației de pe tabela de marcaj. Tensiunea de pe teren și din tribune e contaminantă. Se transmite la comentator, la (tele)spectatori, la jucători, deopotrivă, e un schimb permanent de energii, în solidar, astfel încât nu vom avea niciodată un comentator sportiv neutru. Ar fi o utopie. Oricât ar miza pe comentariul strict tehnic, reporterul va fi obligat, prin semantica meciului, să devieze de nenumărate ori, în virtutea unui angajament asemănător cu cel dintre cititorul implicat și autor.

Resemantizarea unui verb

A croșeta. „Handbalista *a croșetat* întreaga defensivă." rostește un reporter sportiv, în cadrul comentariului televizat la meciul de handbal, Macedonia-Serbia, din cadrul Campionatului European de Handbal, Polonia, 2016. Verbul *a croșeta* răsucește ingenios, în limbajul comentariului sportiv, firul semantic al limbajului comun. De la limbajul uzual, care vizează îndemânarea bunicilor în confecționarea puloverelor, la limbajul sportiv, nu e decât un pas, iar metafora e figura de stil care activează semantismul lexemului. *Croșetă, piruetă, caschetă, poșetă, limetă, trotinetă, chicinetă* etc. sunt cuvinte care au fost împrumutate cu sufixul aferent, de

origine franceză, *-etă* (< fr. *-ette*). Ele se ordonează în limba română într-o paradigmă a substantivelor care beneficiază de această caracteristică structurală. Și, fiindcă tot a venit vorba de *piruetă*, iată-l pronunțat cu aplomb, în următoarea propoziție: „Ibrahimovici face o *piruetă* frumoasă." *Piruetă* este un termen specific limbajului din balet. Folosit pentru a scoate în evidență suplețea în joc a suedezului de origine sârbă, Zlatan Ibrahimovici, talentul său, capacitatea de a-l fenta pe adversar.

Nu ar fi lipsit de însemnătate să privim, în acest punct al lucrării, în oglindă, cuvintele și expresiile din care e confecționat comentariul. O pertinentă observație se poate face, aceea că *retenția de semantism* e identică, de la un comentariu la altul, cu, aproape de fiecare dată, polarizare pe negativ sau pe superlativ, în funcție de cursul, de dinamica jocului.

Pe un alt palier, comparațiile, multe la număr, fac deliciul telespectatorilor, atunci când vorbim de sportul cu balonul rotund. Cu sau fără marcă specifică, acestea întrețin expresivitatea limbajului care structurează comentariile sportive: „vârful bocancului *ca o crosă*" (în care *crosă* e un termen reperabil în hochei, preluat, în acest context, pentru a demonstra și accentua caracterul loviturii); „o *lumânare* înălțată de Torje." (cu alte cuvinte, o minge foarte înaltă); „O *masă de biliard* este terenul pe Parc des Princes, Paris". (cu aluzie la terenul drept, nedenivelat). Sau, din aceeași gamă, într-alt comentariu, pentru a marca supremația unei echipe în joc: „Din nou *se-nclină terenul* serios înspre poarta lui Lorris." (în meciul Germania-Franța, din cadrul CEF 2016)

Mijloace de exprimare a superlativului în limbajul comentariului sportiv

Echipă bombastică. În contextul: „Franța nu e echipa *bombastică* la care ne așteptam!" este cât se poate de clar că redactorul s-a referit la așteptările pe care orice microbist le are în legătură cu prestația Franței. *Bombastică* înseamnă, în acest context, „plină de sine, căreia nicio altă echipă nu-i poate fi egală, prin prisma rezultatelor obținute recent". Interferențe stilistice și semantice multiple pot fi constatate. Limba se permanent (re)ordonează și își găsește alte, uneori, neașteptate, vecinătăți. Repoziționarea stârnește, de bună seamă, elementul surpriză.

Picioare telescopice. „Are picioare *telescopice*." Comentariul se referă la impresionanta, ireala lungime a picioarelor. Nu sunt puține aceste utilizări a unor vocabule cu rol de superlativ absolut. Ca o modalitate de verificare imediată a capacității de a include marca superlativului în subsidiar, observăm imposibilitatea alăturării mărcii *foarte* la oricare dintre determinanții vizați în aceste pagini.

Tenis stratosferic. Tot aici, vom include următoarea întrebuințare a cuvântului *stratosferic*, *-ă*, în comentariul unui meci televizat, din Turneul de tenis desfășurat la Madrid, în 2016: „Simona Halep joacă, în acest moment, un tenis *stratosferic*!" Superlativul clasic e înlocuit, spre deliciul ascultătorilor instalați confortabil în fotolii, prin forme inedite, frapante, venite din alte domenii, precum, în contextul de mai sus, astrofizica. Conform ediției din 1996 a DEX-ului: STRATOSFÉRIC, -Ă, *stratosferici, -ce,* adj. Care aparține stratosferei, privitor la stratosferă. – Din fr. *stratosphérique*. Iar

stratosfera, termen nespecific limbajului uzual, prezent, însă, în geografie, astrofizică, astronomie și alte discipline conexe, semnifică „Stratul superior al atmosferei (situat deasupra troposferei), care începe la o înălțime de aproximativ 11 km de la suprafața Pământului". (DEX 1996) De aici, deducem, cu ușurință, semnificația lexemului din contextul „tenis *stratosferic*". E vorba de un tenis novator, nemaiîntâlnit, situat la kilometri depărtare față de tenisul practicat, în acel moment, de adversara Simonei Halep. Altfel spus, un tenis care nu se mai încadrează în tiparele tradiționale, care părăsește zona teluricului, înscriindu-se în cosmic, în ceea ce nu mai aparține umanului, într-atâta este de înalt, de valoros. Un tenis greu de egalat. Solomon Marcus vorbea de „gramatica jocului de tenis" (Solomon Marcus 2011: 522), de alfabetul său, dincolo de care, prin individualitate și realizare punctuală, totul este posibil, situându-se într-un limbaj infinit al sportului alb.

Tot aici, ca un fel de corespondent al lui *stratosferic*, vom plasa determinantul complex *de pe altă planetă*, din secvența „Ronaldo, cu o execuție *de pe altă planetă*." Comentatorul, Vlad Enăchescu, vrăjit de jocul sportivului spaniol, al vedetei de la Real Madrid, nu se mulțumește cu atât, continuă și înregistrează, cel puțin pentru moment, în istoria recentă a comentariului sportiv, o piesă rară: *o ronaldă*. În buna tradiție a substantivelor proprii, a antroponimelor, transformate în substantive comune. Se aplică, acest mecanism de conversie, doar în cazul în care numele propriu a reținut atenția timp îndelungat prin ceva anume, s-a făcut remarcat și a creat un solid curent de admirație și, implicit, de imitație.

Supersportivi, *superatleți.* Cu referire la UseinBolt, participant la Grand Prix-ul jamaican, prima ediție, cea din 2016. Dublu campion olimpic și mondial la 100 de metri plat, la 200 și la ștafetă 4 X 100. Campion olimpic *en titre*. După ce este apreciat cu superlativul absolut *supersportiv*, *superatlet*, urmează sintagma *eroul local* din Jamaica, care accentuează unicitatea acestui sportiv.

Superșut, bombă. „Un *superșut* al mijlocașului irlandez. O *bombă*." (CEF, 2016) Niciodată superlativele nu prisosesc într-un comentariu sportiv. Dacă situația de pe teren, din sală, de pe ring etc. nu oferă prilejul unor manifestări la superlativ, se apelează la timpul trecut, la rezultatele notabile obținute de sportiv(i) odinioară. Aceste lexeme grafiate diferit, când cu linioară, când aglutinat, construite cu pseudoprefixul *super-*, marcă incontestabilă a superlativului absolut, extrem de mult uzitat actualmente, aninat la aproape orice cuvânt românesc, se ordonează în șirul interminabil al cuvintelor formate în aceeași manieră, extrase din presa românească de după 1989 și înregistrate cu scrupulozitate de filolog de Florica Dimitrescu, în al său *Dicționar de cuvinte recente*. (Dimitrescu 2013, 504-509) A se vedea, cu același scop, și triada publicitară, rulată pe posturile de televiziune: *superalbă*, *superlavabilă*, *superacoperire*.

Comoționat, -ă. În structura nominală *Pintilii comoționat* (sau, prin extensie, orice jucător român ori de altă naționalitate), cu sensul „amețit puternic; inconștient". *Comoție* este un împrumut din franceză (< fr. *commotion*). Comoția poate fi provocată, adesea, în sport, de o lovitură puternică, administrată unui jucător de către un altul, din formația

adversă. Problema este că nu avem, în limba română, un astfel de verb aferent, *a comoționa*, de la care să se fi format, ulterior, participiul. E, cumva, un caz similar cu cel al formelor participiale *genat*, *sprâncenat*, care nu pornesc de la un verb existent în limbă (*a gena*, *a sprâncena*), cum e cazul tuturor formelor participiale. *Comoție cerebrală* este o expresie care, fără să vrem, apare în momentul rostirii cuvântului *comoție*.

„A suferit o ușoară *comoție*." În acest context, *comoție* devine purtător de mesaj negativ. Preluat din limbajul medical, termenul *comoție* este supralicitat, folosit cu discernământ lingvistic îndoielnic de către comentatorii sportivi, de prea multe ori pentru a nu se situa în superfluu sau în derizoriu. Mult mai simplu ar fi fost să se utilizeze sintagma *lovitură puternică*, *zdravănă*. Mai mult ca sigur că aceasta n-ar fi acoperit, în viziunea comentatorului, întreaga gamă de sentimente și tensiuni existente pe teren, conforme cu bătălia jocului cu balonul rotund. Terenul de fotbal se transformă, adesea, în scene sângeroase, nu de puține ori jucătorii ies cu capul spart de pe gazon. E o luptă în adevăratul sens al cuvântului. În aceste condiții, comentariul sportiv va fi aproape obligat să se adapteze din mers, să se plieze pe situația alarmantă, dinamică, inedită, de pe teren. Se va forma o compatibilitate între joc și comentariul despre joc. Putem observa că, dacă jocul este anost, fără angajament, comentariul va fi, la rându-i, lipsit de expresivitate, plicticos, neincitant.

Intrarea în joc a frazeologismelor

A câștiga/ a pierde la masa verde. Masă verde este un calc, probabil, din franceză, asemenea sintagmei nominale *masă rotundă* (< fr. *table ronde*). Înseamnă „ceea ce se decide, se negociază, în afara terenului de joc". Formă de a hotărî soarta unui meci prin negociere care exclude vocea jucătorilor, acțiunea lor de pe teren. Contestabilă, fără doar și poate, întrucât nu ține cont de jocul propriu-zis, ci de factori din afară, de cu totul altă natură. Vine dinspre limbajul politic, e specifică terminologiei tratativelor internaționale. Ideea, semantismul „gazon", specific fotbalului și, în general, sporturilor desfășurate pe iarbă, mai e păstrat la nivelul determinantului *verde* din structura sintagmei. Avem, așadar, și aici, o interferență evidentă la nivelul stilurilor.

Expresii de tot felul defilează în *discursul fragmentat*, *dinamitard*, al comentatorilor sportivi. *Se joacă cu focul.* ori *A rupt gura târgului*. auzim adesea, ca un fel de stereotipie la nivelul limbajului redactorilor sportivi. „*N-are mamă, n-are tată*. E căzut la pământ și-l calcă în picioare." sunt cuvinte rostite la CEF 2016, în timpul comentariului la meciul dintre Belgia și Italia. La o lovitură liberă, irlandezii para se afla în fața unui pluton de execuție, iar vocea comentatorului aduce un plus de stupefacție și de emoție la încărcătura momentului: „Au fost fixați în careul propriu și apoi *executați* de echipa Franței."

Sau, din același registru: *„Se cam taie lemne-n zonă."* Adică, fără menajamente, se dă bine la picioare, ca și când s-ar da cu toporul, auzim în meciul România-Elveția. „Întreaga echipă a Slovaciei *a uitat să respire*." Este vorba despre meciul Rusia-Slovacia. Ceea ce înseamnă că a încremenit în fața pericolului din fața porții, a propriei porți. „Nord-irlandezii *stau la cutie*." – aflăm din comentariul lui Vlad Enăchescu. Sunt forțați,

se pare, să rămână în perimetrul propriului careu, obligați să se apere. Sau, cu trimitere la istorie și la influența pe care unii lideri o au, atunci când comentatorul se referă la un jucător de anvergura suedezului Zlatan Ibrahimovici: „Suedia e în *era Zlatan*."

Revenirea la heirupiste ritmuri

„Prea mult *heirup* în jocul Suediei, *prietene*!" rostește Vlad Enăchescu, adresându-se partenerului său de dialog, Emil Grădinescu, și, implicit, telespectatorilor. Acel *prietene*, la vocativ, „frăgezește" discursul, apropie considerabil linia demarcatoare dintre comentator și telespectator. Sportul are această forță de a-i apropia pe oameni, e lucru știut, de a face să-și dea mâna adversarii, chiar și dușmanii pe motive politice. E adevărat că, tot el, conduce, adesea, la tragedii, atunci când, dac-ar fi să dăm un exemplu, galeriile adverse se încaieră. Huliganii, ultrașii, cum sunt catalogați, fie englezi, fie ruși sau de altă naționalitate se antrenează special prin păduri pentru a îndura confruntarea directă cu galeria adversă. Se dă o luptă pe viață și pe moarte. Adesea, scorul nici nu mai contează.

Heirup este un substantiv, obținut dintr-o interjecție. Un sinonim al său ar fi *grabă* nejustificată, *degringoladă*. Implică și o doză de dezechilibru, de joc haotic, necontrolat. Cunoscut de multă vreme, el apare în felurite contexte, atenționând asupra caracterului dezinhibat al exprimării. Alături de acesta se așază în limbă *heirupism*, *heirupistic*. *Heirupistic* este o formație lexicală de la *heirup*. Neconsemnat în DCR_2, DGLR, MDN sau DRN, alături de formaţiile lexicale *heirupism* şi *heirupist,-ă*. Format după modelul împrumuturilor din limba italiană cu sufixul *-(ist)ic*. Theodor Hristea lărgește acest tablou, incluzând, în aceeași paradigmă, și unele lexeme extrase din creația călinesciană:

> „La G. Călinescu am mai întâlnit şi alte derivate cu suf. *-(ist)ic*, împrumutate, foarte probabil, tot din limba italiană: *idealistic* (< *idealistico*, cf. germ. *idealistisch*); *naturalistic* (< *naturalistico*); *ocultistic* (< *occultistico*) şi *panteistic* (< it. *panteistico*, cf. germ. *pantheistisch*)." (Hristea 1968, 123)

Tăietorii de lemne și cărătorii de piane pe teren

Față de tăietor de lemne. Poate mai puțin indicate sunt acele remarci privitoare la fizionomia unui jucător, nejustificate în dinamica unui comentariu sportiv. E un așa-zis „porumbel" scăpat pe gură de comentator, cum se spune. Auzim, relativ la un bărbos de la galezi, din echipa Țării Galilor: „Are *față de tăietor de lemne* acest jucător.". Se înțelege poate mai bine de ce fotbalul e considerat sportul rege. De bună seamă, și pentru faptul că adună cele mai „extravagante" comentarii. Spumoase, inventive, interminabile. Interesează și acest complex fenomen, al comentariului nonșalant despre *partide, faze, joc, jucători, arbitru, arbitraj, scor* etc. Întreținerea ritmului alert din comentariu devine corespondent al jocului de pe teren. Se poate observa cum comentatorul e prins de val, nu se poate abține să descrie fiecare moment, să coboare sau să urce, în funcție de context, nivelul discursului. Ne oprim o clipă pentru a înțelege ce vrea să spună cu adevărat. Au tăietorii o fizionomie aparte? Barba să fie caracteristica lor primă?

Tot din gama hard a limbajului propriu comentariul sportiv face parte și expresia nominală *cărător de piane*. Gareth Frank Bale, atacantul Țării Galilor, aflăm de la comentatori, „a făcut munca de cărător de piane". Cu alte cuvinte, a prestat munca de jos, grea. Și o face bine. Pe milioane de euro pe an.

Jocurile de cuvinte, considerate de lingviști, în unele cazuri, specifice stilului publicistic, o specie facilă (Zafiu 2001, 11), înscriu comentariul sportiv în aria unei creativități extreme: „*Islanda* are o defensivă *de gheață.*" Ne interesează determinantul *de gheață*, un joc de cuvinte, de fapt, dacă ne gândim că echipa vizată este *Islanda*. Se creează un dublet, *Iceland - de gheață*, foarte reușit în contextul meciului dintre Portugalia și Islanda, din cadrul CEF 2016. Tot în același meci, se utilizează cuvântul *scăriță*, în formularea „a dat o scăriță", unanim recunoscută de către microbiști, adică „a făcut să treacă mingea peste portar și să ajungă, finalmente, în poartă". Forma diminutivală sporește gradul de nonconformism lingvistic pe care-l presupune, în multe cazuri, comentariul sportiv de calitate.

Scalp – o altă piesă rară

Din gama rarităților: „Slovacia are nevoie de o remiză cu Anglia. Slovacia, vă spuneam, s-a specializat în *scalp(uri)* de campioane mondiale." Ceea ce înseamnă că le învinge, le bate, și, ca semn al victoriei, le ia scalpul. *A scalpa, a lua scalpul*sunt cuvinte, expresii extrem de tari, care închid, în semantica negativului, comentariul. *Dicționarul de neologisme* îl consemnează cu următoarea semnificație: SCALPÁ *vb. I. tr.* (*În trecut, la indienii din America*) A jupui pielea capului dușmanului învins pentru a o păstra ca trofeu de luptă. ♦ A desprinde pielea de pe cap cu ajutorul unui instrument ascuțit. [< fr. *scalper*, cf. engl. *scalp*< lat. *scalpere*"a tăia"]. (DN 1986)

„Tot Lyonul *sângerează* azi." Aluzie la echipamentul roșu al suporterilor albanezi, înaintea meciului România – Albania, din cadrul CEF 2016, desfășurat în orașul francez Lyon. Remarcăm folosirea verbului *a sângera*, cu sens metaforic, pentru a sugera intensitatea cromatismului respectiv, dar și faptul că va urma un meci greu, sângeros, o confruntare pe viață și pe moarte.

„Germania începe *să presioneze* poarta Irlandei de Nord, prieteni." Deși există în limba română verbul *a presa*, comentatorul simte nevoia să inventeze unul, impropriu, de la substantivul *presing*, grafiat când cu dublu *s* (*pressing*), când cu *s* simplu (*presing*). Acesta este un termen sportiv, descris și-ntr-un articol din dicționarul mai sus invocat al Floricăi Dimitrescu. Totalmente imposibil de analizat verbul *a presiona* de la *presing*. Se observă că se creează un dublet verbal în limba română actuală, de tipul: *a presa – a presiona*. Probabil că, în timp, prin frecventă utilizare, *a presiona* va câștiga teren, se va impune în limba comentatorilor sportivi. Ar putea fi chiar un cuvânt-valiză, un hibrid verbal, creat prin aglutinarea lui *a presa* cu*a impresiona*. S-ar putea justifica, în acest caz, mai bine și flexiunea lui, specifică anumitor verbe românești de sorginte franceză.

Urmează, la începutul meciului, un comentariu despre iminenta furtună și despre cum ar putea să influențeze aceasta jocul de pe teren. Apoi, în alt moment, comentatorul se extaziază, strecurând o notă de vădit patetism în discurs: „*Cât de frumos cântă suporterii nord-irlandezi! Un repertoriu impresionant!*" Acest tip de „ieșiri" din meci, multiplele digresiuni, parantezele în paranteză, înscriu comentariul sportiv în gama stilistică puternic hibridizată. Interferențele stilistice nivelează semantismele în grade diferite de comprehensiune. Tot în aceeași tonalitate se situează: „*Soarele îi bate pieziș și-l împiedică* (pe arbitru – n.n.) *să vadă corect.*" Frecvențe poetice, dintr-alt limbaj excerptate. Turnură de componente stilistice. Remarcăm folosirea improprie a lui *îi*, în contextul semnalat. Un parazit gramatical ar putea fi numit. „*Dumnezeule, blagoslovește-l pe maghiar!*" se trezește comentatorul spunând. Adaugă, imediat, ca pentru a salva situația, că e vorba de primele cuvinte din imnul maghiar, după ce scorul a devenit 3-2 pentru Ungaria, în meciul cu Portugalia, din cadrul CEF 2016.

Concluzie

În urma sondării caracterului viu al acestor exemple, se poate surprinde, pe de o parte, efemeritatea comentariului sportiv, soarta precară a cuvintelor create ad-hoc. Pe de altă parte, prin repetiție, prin uz, cuvintele și expresiile ce par improprii, la un moment dat, au toate șansele să devină, în timp, locuri comune la nivelul comentariului, să se încetățenească, să susțină echilibrul dintre *pattern* și tendința spre creativitate, să fie preluate și de vorbitorul nefamiliarizat cu sportul. Concluzionând, vom spune că este foarte dificil, aproape imposibil, de înregistrat toate fluctuațiile comentariului sportiv. Există o dinamică a lui care își scrie și rescrie permanent traseul. Cert este că elementul novator nu întârzie să apară, periclitând, de cele mai multe ori, elementele reale ale transmisiei, cele care țin de comentariul strict tehnic. Discursul este împins, astfel, în zonele prea puțin controlabile ale imaginarului, ale creativității. Totul în numele stabilirii unei conexiuni triadice, pertinente, între jucătorul/ jucătorii de pe teren, cel care transmite și cel care receptează mesajul.

Referințe bibliografice

DCR$_3$ = Dimitrescu, Florica (coordonator), Ciolan, Alexandru, Lupu, Coman. 2013. *Dicționar de cuvinterecente*, ediția a III-a, București: Editura Logos.
DEX = ***, *Dicţionarul explicativ al limbii române*. 1996, ediţia a II-a. Bucureşti: Ed. Univers Enciclopedic.
DGLR = Breban, Vasile. 1992. *Dicţionar general al limbii române*, ediţie revăzută şi adăugită, vol I şi II,Bucureşti: Editura Enciclopedică.
DN = Marcu, Florin, Maneca Constant. 1978. *Dicţionar de neologisme*, ediţia a III-a, Bucureşti: Ed. Academiei.
Hristea, Theodor. 1968. *Probleme de etimologie: studii, articole, note*, București: Editura Științifică.
Marcus, Solomon. 2011. *Paradigme universale. Ediție integrală*, Pitești: Editura Paralela 45.
MDN = Marcu,Florin. 2000. *Marele dicţionar de neologisme*, Bucureşti: Editura Saeculum I.O.
Zafiu, Rodica. 2001. *Diversitate stilistică în româna actuală*, București: Ed. Universității din București.
Zafiu, Rodica. 2010. *Vuvuzela, vuvuzeaua*, în „România literară", nr. 27, 23-29, p. 3.

Anamaria FILIMON-BENEA
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Jucători vechi şi noi pe piaţa televiziunii online (1998 - 2010)

Abstract: (Online TV market: old and new players (1998-2010)) The autumn of 2000 was dubbed by Wall Street Journal "first autumn season of the Web". The joke was caused by a large number of websites offering videos on demand. A few months earlier, 19 companies had spent millions of dollars on online advertising during the Super Bowl XXIV edition. As a result, America's main sporting event has been dubbed "the dot-com Superbowl". These excesses were typical during the end of the 90s. In March 2000, the NASDAQ crashed – it was the moment that signaled the break "dot-com bubble". Most companies that bought ads during Super Bowl XXIV went bankrupt in less than two years – one of them even in 2000.In the next period, there were few initiatives to create an online television. People no longer trust such adventures after what had happened in 2000.Studios and producers in the film industry have realized, however, that there is a potential market for online success - along with the threat of piracy. An example of success in the online TV market is Netflix. Netflix is one of the most interesting models of success in the field of online television. At the beginning of the new decade, the company was embroiled in legal disputes that will shape the future of the Internet. It is one of the few companies born in the dot-com bubble period which increases from year to year. The company currently dominates the market for video on demand in the United States and Europe.

Keywords: online, television, Netflix, web 2.0, communication

Rezumat: Toamna anului 2000 a fost poreclită de Wall Street Journal „primul sezon de toamnă al Web-ului”. Gluma fusese provocată de numărul mare de site-uri web ce ofereau spre vizionare materiale video. Cu câteva luni mai devreme, 19 companii online cheltuiseră milioane de dolari pentru spoturi publicitare în timpul ediţiei XXIV a Super Bowl. Drept urmare, principalul eveniment sportiv al Americii a fost poreclit „*the dot-com Superbowl*”. Excesele acestea erau tipice pentru perioada de sfârşit a anilor ’90. În martie 2000, bursa NASDAQ s-a prăbuşit – a fost momentul care a dat semnalul spargerii „bulei dot-com”. Majoritatea companiilor ce cumpăraseră reclame în timpul Super Bowl XXIV au dat faliment în mai puţin de doi ani – una dintre ele chiar în 2000. În următoarea perioadă au existat puţine iniţiative de a crea o televiziune online. Lumea nu mai avea încredere în asemenea aventuri după ce se întâmplase în anul 2000. Studiourile şi producătorii din industria cinematografică au realizat însă că există o potenţială piaţă online de succes – alături de ameninţarea reprezentată de piraterie. Un exemplu de reuşită în mediul online este Netflix. Netflix este unul dintre cele mai interesante modele de succes din domeniul televiziunii online. La începutul noului deceniu, compania s-a trezit în mijlocul unor dispute legale care vor modela viitorul Internetului. Este una din puţinele companii născute în perioada bulei dot-com care a înregistrat creşteri de la an la an. În prezent compania domină piaţa video on demand din Statele Unite şi Europa.

Cuvinte-cheie: online, televiziune, Netflix, web 2.0, comunicare

Toamna anului 2000 a fost poreclită de Wall Street Journal „primul sezon de toamnă al Webului”. Gluma fusese provocată de numărul mare de site-uri web ce ofereau spre vizionare materiale video. (Noam, Groebel, Gerbarg 2003, 187).

Cu câteva luni mai devreme, 19 companii online cheltuiseră milioane de dolari pentru spoturi publicitare în timpul ediţiei XXIV a Super Bowl. Drept urmare,

principalul eveniment sportiv al Americii a fost poreclit „*the dot-com Superbowl*". Excesele acestea erau tipice pentru perioada de sfârşit a anilor '90. În martie 2000, bursa NASDAQ s-a prăbuşit – a fost momentul care a dat semnalul spargerii „bulei dot-com". Majoritatea companiilor ce cumpăraseră reclame în timpul Super Bowl XXIV au dat faliment în mai puţin de doi ani – una dintre ele chiar în 2000. Celelalte ori au dispărut fiind achiziţionate, ori şi-au continuat activitatea cu un profil mult mai scăzut şi în unele cazuri complet diferit (Bennet, 2011).

Digital Entertainment Network

Până la dezastrul anului 2000, peisajul televiziunii online era destul de primitiv datorită limitărilor tehnologice. A existat o excepţie interesantă: DEN (Digital Entertainment Network).

Lansată în 1998, DEN a fost una din primele încercări de a crea materiale TV special pentru distribuţie online. Majoritatea programelor erau seriale destinate tinerilor. 30 de episoade pilot (numite *intersodes*, „intersoade", de la Internet) au fost disponibile la lansare. Toate tratau subiecte puţin întâlnite pe canalele TV obişnuite – viaţa în suburbiile hispanice din Los Angeles, încercările unor punkeri de a-şi menţine clubul în stare de funcţionare, violenţa din şcoli, violenţa rasială şi aşa mai departe.

Producătorii DEN se lăudau cu distanţarea lor faţă de televiziunea clasică. Se adresau unui public care crescuse atât cu televizorul, cât şi cu Internetul şi era capabil să înţeleagă diferenţele dintre cele două şi avantajele mediului online. DEN îşi propusese să reprezinte pentru mediul online acelaşi lucru pe care MTV îl reprezentase în anii '80 pentru televiziunea muzicală. Creatorii săi sperau chiar că DEN va înlocui cu totul televiziunea clasică.

Compania a îmbrăţişat două forme de advertising. Prima era cea clasică pentru mediul online, în care pe site erau afişate reclame şi bannere interactive. A doua era evoluţia unui concept la modă în televiziunea anilor '50. În mijlocul episoadelor, actorii începeau să laude un produs oarecare; momentele acestea erau semnalizate vizual pentru a atrage atenţia telespectatorilor asupra faptului că pot cumpăra produsele respective cu un singur click. Datorită acestui tip de advertising, show-urile DEN erau poreclite „hiper-reclame". Televiziunea se mândrea cu aceste metode interactive de plasare a produselor, superioare celor posibile pe un canal TV normal.

Toate serialele DEN se înscriau în curentul video on demand. Toate episoadele noi erau încărcate pe site în fiecare duminică, la miezul nopţii. Spectatorii le puteau urmări oricând.

O problemă importantă era pusă de tehnologie. La acea vreme conexiunile prin modem cu o viteză minusculă (56k) erau cele mai răspândite. DEN s-a văzut nevoită să se adapteze acestor limitări. În consecinţă, „intersoadele" durau în jur deşase – şapte minute, iar calitatea imaginii era foarte scăzută – la care se adăuga faptul că sunetul nu era bine sincronizat datorită vitezelor mici de download.

Televiziunea NBC a recunoscut potenţialul online al DEN şi a decis să investească 7 milioane de dolari în companie. Două luni mai târziu, în mai 2000, DEN a dat faliment şi a închis website-ul. Compania se înscria perfect în excesele care au caracterizat acea perioadă: preşedintele şi angajaţii de top aveau salarii între 600 000 şi un milion de dolari, iar cheltuielile pentru studiouri şi facilităţi au fost enorme. În ciuda avertismentelor, DEN nu a frânat niciodată aceste cheltuieli – ceea ce i-a adus sfârşitul odată cu spargerea bulei dot-com (Parks 2005, 148-153).

Industria după anul 2000

În următoarea perioadă au existat puţine iniţiative de a crea o televiziune online. Lumea nu mai avea încredere în asemenea aventuri după ce se întâmplase în anul 2000.

Studiourile şi producătorii din industria cinematografică au realizat însă că există o potenţială piaţă online de succes – alături de ameninţarea reprezentată de piraterie. CinemaNow, un portal de distribuţie digitală online, a supravieţuit crash-ului şi a continuat să vândă sau să închirieze materiale video (filme, seriale, programe TV) ale multor companii. Sony, Warner, Universal şi alte câteva studiouri au fondat Movielink, un serviciu similar, în 2002. Movielink a fost cumpărat de Blockbuster, una dintre cele mai de succes companii americane din domeniul închirierilor video, în anul 2007 şi a fost transformat în platforma lor de distribuţie digitală. Interesant este că şi CinemaNow, principala competiţie a Movielink, a fost cumpărat de un parteneriat din care face parte şi Blockbuster (Ulin 2009, 303).

Notabilă a fost şi lansarea Metacafe în 2002, un site specializat în entertainment video ce acceptă atât contribuţii ale utilizatorilor cât şi parteneriate cu alte companii. Metacafe se bucură de succes şi în prezent, însă nu a fost niciodată capabil de performanţele unor giganţi ca aceia apăruţi odată cu mişcarea Web 2.0.

Prin Web 2.0 se înţelege o organizare a mediului online diferită de cea stabilită odată cu răspândirea Internetului din anii ’90. Caracteristicile sale de bază sunt interactivitatea, interoperabilitatea unor sisteme diverse, colaborarea dintre utilizatori şi designul centrat pe nevoile şi dorinţele utilizatorilor. Termenul a apărut pentru prima oară într-un articol din 1999; una din proprietăţile sale menţionate încă de atunci a fost convergenţa cu televiziunea (DiNucci 1999).

Ideea a fost larg discutată în anii următori, dar punerea sa în practică a fost împiedicată de crash-ul anului 2000. 2005 – 2006 este perioada în care mişcarea Web 2.0 a luat cu adevărat amploare. Domeniul televiziunii online a fost reîmprospătat; companii noi şi-au făcut intrarea pe piaţă, în timp ce vechi jucători din presa tradiţională sau din domenii ce nu aveau nicio legătură cu presa au început să profite şi ei de Web TV.

Perioada de început a acestei mişcări a fost dominată de nenumărate experimente în căutarea formulei perfecte care să atragă utilizatori şi profituri. La Forumul Economic de la Davos, Bill Gates se declara uluit de faptul că oamenii nu

pricep că în doar cinci ani se vor uita înapoi şi vor face haz de opţiunile TV pe care le aveau înainte. Între timp, revista Wired anunţa o adevărată revoluţie a televiziunii, transformată într-o reţea nesfârşită, în care oricine putea găsi orice, oriunde şi oricum.

Explozia aceasta de entuziasm a fost propulsată de o evoluţie tehnologică fără precedent. Sosise era în care televiziunea mobilă – o idee visată încă din anii ’60 dar greu de realizat datorită tehnologiei greoaie (la propriu) – a luat avânt. Laptopurile, telefoanele mobile şi consolele portabile au fost principalele sale manifestări. În acelaşi timp soluţiile de găzduire şi difuzare a materialelor video online au fost perfecţionate, iar hardware-ul tot mai puternic permitea o calitate tot mai mare a imaginii (Ulin 2009, 294-297).

Inițiative Web 2.0

Apple a fost una dintre companiile care au intrat cu forţă pe piaţa televiziunii online şi a avut un rol enorm în succesul acesteia. Deja de ani buni iPodul era unul dintre cele mai bine vândute gadgeturi electronice. În octombrie 2005, a fost lansat un model care putea să descarce şi să redea materiale video de pe Internet. Un milion de materiale video au fost descărcate în prima lună după lansare. Opt milioane au fost descărcate, în total, în cele trei luni rămase din 2005. În ianuarie 2006, au fost înregistrate patru milioane de downloaduri.

Numerele sunt excepţionale având în vedere conţinutul disponibil la lansare. Reţeaua iTunes pusă la punct de companie propunea în această fază 2000 de videoclipuri (evident, disponibile şi la TV şi pe diverse alte site-uri), alături de doar cinci seriale (printre care *Lost* şi *Desperate Housewives*) şi scurtmetrajele Pixar (un vechi partener al Apple).

În septembrie 2006, iTunes îşi lărgise oferta la 220 de seriale şi plănuia să înceapă şi distribuirea de filme. Peste un milion de video-uri erau cumpărate în fiecare săptămână (Ulin 2009, 303-305).

În ianuarie 2006, Google a lansat Google Video. În vreme ce iTunes se autointitula „magazin online”, Google prefera termenul de bazar. Şi într-adevăr, serviciul era dominat de o anarhie totală.

Dacă iTunes stabilise clar un preţ de 2 dolari pentru fiecare episod TV, Google Video adoptase un model în care orice companie (şi mai târziu uploader obişnuit) stabilea orice preţ de vânzare, din care Google reţinea 30%. Calitatea filmelor varia de la caz la caz, la fel ca termenii de utilizare – unele erau gratis şi puteau fi descărcate, altele doar urmărite prin streaming. Unele aveau termen de expirare, altele erau disponibile oricând. De asemenea se foloseau o mulţime de formate video, inclusiv unul propriu, dezvoltat de Google.

Iniţiativa nu a avut succes. În toamna lui 2006, Google a achiziţionat YouTube, semnalând astfel distanţarea de mai vechiul lor serviciu, iar cu timpul Google Video s-a transformat într-un simplu motor de căutare a materialelor video şi şi-a adăugat particula de plural *–s* la nume (Pogue 2006).

Wal-Mart, celebrul lanţ de supermarketuri din Statele Unite,a încercat şi el să pătrundă pe piaţa televiziunii online. Primul pas a fost oferirea unui serviciu de distribuţie digitală a filmelor şi serialelor pe care le vindea şi pe DVD. Al doilea a fost un boicot prost gândit: când Disney a anunţat că iTunes îi va distribui online serialele, Wal-Mart a ameninţat că nu va mai vinde show-ul Disney de mare succes *High School Musical*. Au urmat negocieri în urma cărora Wal-Mart a cedat şi a acceptat până la urmă să vândă DVD-urile. La un an şi ceva de la acest hop, compania a închis serviciul online.

Au existat două mari probleme: în primul rând, adoptase un model de plată foarte greu de desluşit pentru consumator. Serialele şi filmele erau taxate în mod diferit. Apoi, preţurile erau modificate mai departe de platforma pentru care erau închiriate sau cumpărate materialele. A doua problemă a fost că infrastructura sistemului şi metodele de protecţie digitală erau bazate pe Windows Media Player al lui Microsoft, în timp ce iPodul incompatibil cu acest software devenise platforma preferată de vasta majoritate a clienţilor Wal-Mart (Ulin 2009).

Companii precum Amazon, BBC, CBS şi multe altele au experimentat cu televiziunea online şi distribuţia digitală şi au avut diverse grade de succes. Apple şi-a încercat norocul a doua oară cu AppleTV, un receptor digital similar din multe puncte de vedere cu un set-top box obişnuit – dar care are avantajul de a putea reda absolut orice tip de conţinut video online pe o gamă largă de dispozitive. Iniţiativa s-a bucurat de succes, însă comparativ cu lovitura dată cu iPod-ul video în 2005 este unul modest. Până în prezent, din grupul celor care au încercat să pătrundă pe piaţa TV online s-au desprins câţiva jucători cu un succes monstruos. Printre aceştia se găsesc Netflix, Hulu, YouTube şi, surprinzător, Microsoft.

Televiziune în loc de jocuri

Microsoft a încercat din răsputeri de-a lungul anilor să imite succesul Apple pe piaţa gadgeturilor şi a televiziunii online. Iniţiativele sale precum Zune (o clonă iPod) sau telefoanele mobile (în special Kin, o marcă a cărei dezvoltare a costat un miliard de dolari şi a fost anulată după 48 de zile pe piaţă) au fost sortite, fără excepţie, eşecului.

Marele său succes a venit în 2005, când a fost lansată consola de jocuri Xbox 360, oficial denumită *Xbox 360 Video Game and Entertainment System*. Dispozitivul a fost gândit de la început ca un hub multimedia şi include suport complet pentru tehnologiile ce stau la baza televiziunii online. Consola poate fi folosită de exemplu pe post de set-top box pentru serviciile IPTV.

Xbox Live Marketplace este un bogat magazin online ce conţine o secţiune dedicată distribuţiei de seriale şi filme. Ramura Video Store a fost lansată în 2006. Succesul consolei – peste 55 de milioane de exemplare vândute – a atras numeroase studiouri de renume. Sute de seriale şi filme sunt disponibile în zeci de teritorii. Serialele sunt cumpărate şi rămân definitiv în conturile utilizatorilor, în timp ce

filmele sunt închiriate pentru două săptămâni. Toate materialele sunt disponibile într-o varietate de rezoluţii HD şi standard.

Video Store se ocupă aproape exclusiv de piaţa downloadurilor. Pentru streaming, Microsoft a încheiat un parteneriat cu Netflix, cel mai mare serviciu de acest tip din Statele Unite. Utilizatorii îşi pot folosi contul Netflix creat anterior pentru a urmări un număr impresionant de filme şi seriale. Succesul de care se bucură Netflix pe această consolă este atât de mare încât filmul *Centurion* a avut premiera pe varianta sa implementată de Xbox Live în iulie 2010, cu mai bine de o lună înainte de lansarea pe marile ecrane (Sciretta 2010).

Hulu este o companie care a propus un model de video on demand gratuit pentru utilizator. Veniturile sunt obţinute doar din publicitate. Serviciul a fost lansat în primăvara lui 2008 şi este disponibil numai în Statele Unite. Hulu găzduieşte doar materiale „premium" create de companii, nu şi conţinut creat de utilizatori amatori. Materialele se află într-o continuă rotaţie, fiind scoase din ofertă şi revenind în mod regulat în funcţie de contractele încheiate cu producătorii. Reclamele sunt spoturi video ce nu pot fi „sărite" de privitori. Privitorii au însă opţiunea de a alege cum sunt livrate: ori un calup ceva mai lung înaintea materialului pe care doresc să-l urmărească, ori vizionarea va fi întreruptă de câteva reclame mai scurte. Filmele de pe Hulu.com (şi reclamele adiacente) pot fi încorporate în orice pagină web.

Modelul propus de Hulu s-a bucurat de un mare succes. În şase luni de la lansare se lăuda cu 12 milioane de utilizatori, iar în primăvara lui 2009 numărul lor se triplase. Zeci de companii şi studiouri au încheiat contracte de distribuţie cu Hulu, care a devenit o excelentă platformă de vizionare gratuită a programelor şi show-urilor TV şi a filmelor de la Hollywood. Site-ul este disponibil în prezent şi pe Xbox 360 (Ulin 2009, 324-328).

Netflix şi media canadiană: lupta pentru viitorul online

Netflix este unul dintre cele mai interesante modele de succes din domeniul televiziunii online. La începutul noului deceniu, compania s-a trezit în mijlocul unor dispute legale care vor modela viitorul Internetului.

Netflix a dat dovadă de o excelentă capacitate de adaptare la piaţa mereu în schimbare Este una din puţinele companii născute în perioada bulei dot-com care a înregistrat creşteri de la an la an. În prezent compania domină piaţa video on demand din Statele Unite.

Netflix Retail

Ideea de la baza sa a luat naştere în 1997, când Reed Hastings a fost amendat cu 40 de dolari pentru că a întârziat înapoierea unui film închiriat. Hastings şi partenerul său Marc Randolph au pornit apoi propria afacere de închiriere online a filmelor. Compania şi-a început activitatea în aprilie 1998, în orăşelul Scotts Valley, din California.

În această primă etapă, Netflix închiria filme pe DVD – pe atunci un format încă nou. Clienţii îşi alegeau filmele dintr-un catalog online care în septembrie 1998

ajunsese deja la 2 000 de titluri, mai mult de dublu decât la lansare. Filmele erau expediate prin poştă în plicuri preplătite şi returnabile fără alte costuri. La fiecare returnare, clientul putea alege un nou disc care îi era imediat expediat. Practic, singurul neajuns al acestui model de distribuţie faţă de cel tradiţional era timpul necesar transportului. Acesta s-a dovedit a fi doar un inconvenient minor, diminuat de faptul că mai multe discuri puteau fi închiriate în acelaşi timp pentru o sumă puţin mai mare. Clienţii care făceau asta aveau întotdeauna ceva de urmărit la îndemână în timp ce aşteptau să le sosească noua comandă (Ulin 2009, 194-195).

În decembrie 1999 a fost lansată opţiunea de abonament. În schimbul unei mici plăţi lunare, clienţii puteau închiria un număr nelimitat de DVDuri. Singura restricţie era aceea a numărului de filme pe care o persoană le putea închiria în acelaşi timp. Aceasta era opţiunea pe care Hastings o gândise atunci când a pus pe picioare compania. La scurt timp după introducerea ei, modelul de închiriere cu bucata a fost desfiinţat.

În 2003, Netflix a atins cifra de un milion de abonaţi şi închiriase peste o sută de milioane de filme. În anul precedent cunoscuse o creştere a numărului de abonaţi de 88%. În 2004 a trecut de două milioane şi jumătate, iar în 2005 avea peste 4 milioane. Între decembrie 2005 şi decembrie 2006 a atras încă două milioane de abonaţi, pentru un total de 6,3 milioane. Succesul a alarmat concurenţa; Blockbuster, care până atunci înregistrase cei mai mulţi clienţi în domeniul închirierilor video, a lansat un serviciu de livrare acasă a filmelor similar cu Netflix.

Netflix Digital

În ianuarie 2006, Netflix şi-a anunţat intrarea pe piaţa video on demand. Serviciul a fost lansat un an mai târziu şi era capabil de streaming doar pe PC (să nu uităm însă că un PC poate fi conectat la un televizor digital). Lansarea a avut loc în etape pentru a evita problemele tehnice. Până în iunie 2007, câte 250 000 de utilizatori erau subiectul unui upgrade gratuit al contului ce le permitea să folosească noua opţiune de streaming. În primul an de funcţionare, sistemul monitoriza numărul de ore urmărite online şi taxa utilizatorii în funcţie de acesta. O oră de conţinut video costa aproximativ echivalentul unui dolar – prin urmare un abonament lunar în valoare de 18 dolari (care permitea închirierea a câte trei DVD-uri simultan) venea la pachet cu 18 ore de material video online gratuit. Restricţia aceasta a fost înlăturată în ianuarie 2008, din acel moment utilizatorii fiind capabili să urmărească oricât conţinut video online doreau, oricând şi indiferent de abonamentul plătit.

Serviciul selecta automat calitatea imaginii transmise. Existau trei variante în funcţie de viteza conexiunii la Internet a utilizatorului. Cea mai bună calitate era similară cu a unui DVD (Pogue 2010). Pe măsură ce viteza medie a conexiunilor s-a îmbunătăţit, Netflix a oferit o calitate tot mai bună a imaginii, în prezent fiind disponibile şi opţiuni full HD.

Serviciul online s-a lansat cu peste1 000 de seriale, emisiuni şi filme disponibile pentru vizionare, un număr mic în comparaţie cu colecţia de 70 000 de titluri pe care le închiria retail. Însă iTunes, până atunci principalul serviciu de distribuţie video digitală, oferea doar 250 de filme şi un număr similar de seriale, plătite la bucată sau la episod. Celelalte companii care se ocupau de distribuţia digitală cereau preţuri mai mari, ofereau doar conţinut downloadabil sau implementau sisteme de protecţie şi restricţii enervante (precum ştergerea automată a filmului de pe disc la 24 de ore după prima vizionare).

Un alt avantaj imens al Netflix a fost că permitea *couch surfingul*. Telespectatorii puteau frunzări catalogul de titluri şi încerca orice program instantaneu. Filmele puteau fi puse pe fast-forward şi se putea sări la orice minut, iar minutul la care era oprit un film era memorat automat şi păstrat pentru următoarea sesiune, exact ca în cazul DVDurilor. Interactivitatea şi uşurinţa de folosire erau, deci, două aspecte pe care Netflix le-a stăpânit din start.

Serviciul a făcut un pas greşit în această direcţie în 2008, când a anunţat că va dezactiva opţiunea *profiles*. Un profil este un cont ce suportă mai mulţi utilizatori diferiţi, fiecare având listele de filme şi prieteni, ratingurile şi celelalte setări organizate separat. Argumentul companiei era că prea puţini oameni folosesc această opţiune. Feedbackul venit dinspre această minoritate a fost, însă, negativ, iar Netflix a redresat situaţia anulând planurile de dezactivare (blog.netflix.com).

Netflix recomandă filme şi seriale utilizatorilor săi în funcţie de titlurile pe care aceştia le urmăresc şi de folosirea unui sistem de notare pe o scară de cinci stele. Acest sistem a fost lansat în ianuarie 2000, la scurt timp după introducerea abonamentelor. În 2006, compania a anunţat Netflix Prize – un premiu în valoare de un milion de dolari pe care urma să-l acorde persoanei sau echipei care putea să creeze un algoritm de recomandare mai bun decât cel folosit până atunci. În trei ani, în competiţie s-au înscris mai mult de 40 000 de echipe, din 186 de ţări. Premiul a fost acordat abia în septembrie 2009 unei echipe de şapte colaboratori din patru ţări diferite.

Serviciul de închiriere retail al Netflix continuă să se bucure de succes şi după introducerea serviciului de streaming. Motivele sunt destule. În primul rând, toţi abonaţii beneficiază de ambele servicii, indiferent dacă şi-au creat contul în mod special doar pentru unul dintre ele. Plicurile preplătite şi returnabile în care ajung discurile elimină orice posibilă neplăcere cauzată de transport – o plimbare până la cea mai apropiată căsuţă poştală este tot ce e necesar pentru a returna discul şi a continua ciclul de închirieri. Apoi, Netflix se află într-un continuu proces de upgrade al colecţiei de discuri. Compania introduce discuri Blu-ray, ce conţin materiale HD, alături de vechile DVDuri. Abonaţii trebuie să plătească însă puţin mai mult dacă aleg să primească Blu-ray-uri, mişcare justificată de companie prin preţul crescut de achiziţionare al acestui tip de discuri în comparaţie cu cel al DVDurilor (Simpson, Greenfield 2009, 8).De asemenea, filmele difuzate prin streaming nu conţin

comentarii, scene tăiate, materiale *behind the scenes* şi alte bonusuri incluse de obicei pe discurile retail.

În februarie 2007, Netflix a sărbătorit închirierea cu numărul un miliard – un DVD al filmului *Babel*. În aprilie 2009 a ajuns deja la al doilea miliard, de data aceasta un disc Blu-ray. La sfârșitul anului 2013, serviciul avea peste 44 milioane de utilizatori, mulţi dintre ei foloseau atât opţiunile retail cât şi cele digitale.

Parteneri

În 2008, Netflix a pornit o campanie agresivă de instalare a serviciului online şi în alte dispozitive decât computerul personal. În ianuarie, a anunţat un parteneriat cu LG Electronics pentru dezvoltarea unui set-top box capabil să redea prin streaming filmele şi serialele disponibile pe Netflix. De asemenea, dispozitivul funcţiona şi ca Blu-ray player. Lansarea a avut loc în acelaşi an.

În mai 2008, compania a anunţat un parteneriat încheiat cu Roku. Aceasta este o firmă hardware fondată în 2002 de Anthony Wood, inventatorul DVR-ului. Dispozitivele sale se specializează pe tehnologia streamingului online. În cadrul parteneriatului, firma a creat un player video digital exclusiv pentruNetflix. Numit simplu Roku, cunoscut şi drept *Roku box* („cutia Roku") şi poreclit „Netflix Player", dispozitivul a fost gândit drept un produs cât mai simplu cu putinţă.

Playerul Roku are aceleaşi funcţii de bază ca un set-top box modern – livrarea de conţinut video online – însă nu are nicio legătură cu modelul impus cu ani în urmă de IPTV. Conducerea Roku explică simplu că serviciile IPTV suferă de restrângeri manageriale în timp ce cutia lor este o platformă liberă, pe care oricine o poate folosi pentru a urmări orice doreşte. Pe lîngă asta, Roku nu instalează hard disk-uri în produsele lor. Acestea pot ceda, sunt zgomotoase şi nimeni nu le vrea în sufragerie, să facă gălăgie pe fundalul unui film.

Cutia dezvoltată pentru Netflix ţintea un preţ maxim de 99 de dolari, iar eliminarea hard diskului a contribuit la atingerea obiectivului. De asemenea, dispozitivul este de-a dreptul minuscul în comparaţie cu set-top boxurile: doar 2,5 centimetri înălţime şi 12 lăţime. Se poate conecta la Internet wireless şi nu necesită nicio altă plată în afara celei iniţiale. O gamă largă de rezoluţii standard şi HD sunt suportate. Interfaţa a fost simplificată enorm – singura opţiune avansată este aceea de a nota filmele. Curios este faptul că Roku foloseşte sistemul de operare Linux pentru acest „Netflix Player", însă serviciul de streaming video nu este disponibil pe PC-urile ce rulează Linux.

Netflix a permis Roku să caute şi alţi parteneri pentru a le distribui conţinutul online. Astăzi, pe cutiile Roku – vândute în peste un milion de exemplare – poate fi urmărit şi conţinut pus la dispoziţie de Amazon, Hulu, Comedy Central, NASA şi zeci de alte companii şi televiziuni (Ulin 2009, 330-332).

În iulie 2008 a început parteneriatul dintre Microsoft şi Netflix. De acum conţinutul video al Netflix putea fi urmărit cu ajutorul consolei Xbox 360 prin

intermediul reţelei Xbox LIVE. În mai puţin de trei luni serviciul a fost folosit de peste un milion de utilizatori, care au acumulat peste un miliard şi jumătate de minute de streaming.

Serviciul de închiriere retail a continuat să deservească o cerere puternică şi în faţa acestor statistici impresionante. În noaptea Premiilor Oscar din 2009, consumatorii au adăugat în listele de închiriere peste 1,8 milioane de DVDuri ce acopereau 45 000 de titluri diferite. Este evident modul în care serviciul permite obţinerea unui profit şi din materialele vechi sau obscure (Ulin 2009, 330-332).

În octombrie 2008, serviciul de streaming online a devenit disponibil şi prin set-top boxurile TiVo. În aceeaşi lună a fost adăugat suport pentru Mac-uri.

În ianuarie 2009, Netflix a încheiat nişte parteneriate care au reprezentat un pas vizionar pentru industria TV. LG şi VIZIO au început să producă televizoare ce se pot conecta la Internet şi care conţin software ce permite streamingul Netflix. (digitaltrends.com)În anul următor contracte similare au fost încheiate şi cu alţi producători de televizoare precum Toshiba, Sony, Philips, Sanyo şi Sharp. Această tehnologie poate elimina nevoia de a deţine un set-top box.

Netflix şi-a extins serviciile şi pentru celelalte principale console de jocuri video, Playstation 3 şi Nintendo Wii (aceasta din urmă faimoasă pentru slabul suport online). În aprilie 2010, Apple a lansat tableta iPad ce s-a bucurat imediat de un succes gigantic. Serviciul de streaming video Netflix a fost disponibil şi pentru acest gadget încă din prima zi. Patru luni mai târziu, a fost implementat pe iPhone şi, în sfârşit, pe iPod. Printre proiectele în lucru se află şi suportul pentru Android, sistemul de operare creat de Google pentru telefoane mobile ce a acaparat piaţa.

La sfârşitul lui 2010 a fost implementat un nou model de abonament. Acum, cu doar 8 dolari pe lună poate fi urmărită o cantitate nelimitată de materiale video prin streaming. Cu doi dolari în plus poate fi închiriat un număr nelimitat de filme pe suport fizic. De asemenea, există şi o perioadă de probă gratuită de o lună.

Peste 7% din americani sunt abonaţi Netflix, ceea ce înseamnă că firma a depăşit numărul de abonaţi ai celui mai mare distribuitor de cablu TV, Comcast. În acelaşi timp, pentru prima oară în două decenii procentul americanilor ce deţin televizoare a scăzut. 96,7% dintre ei deţineau televizoare în 2010, comparativ cu 98,9% în anul precedent (Pepitone 2011). În al doisprezecelea an de existenţă, baza de utilizatori a Netflix a crescut cu peste 70% faţă de anul precedent, iar veniturile au fost aproape dublate – peste previziunile făcute de Wall Street (Fritz 2011).Compania se aşteaptă la o creştere tot mai dificilă şi la o concurenţă tot mai acerbă în domeniul televiziunii online, însă este pregătită să facă faţă viitorului.

Netflix a achiziţionat recent primul său serial original. *House of Cards* este un thriller politic bazat pe o miniserie BBC din 1990 (care încă se bucură de o audienţă decentă în cadrul serviciului de streaming). Este regizat de David Fincher (*The Social Network*, *Fight Club*), care este şi producător executiv în colaborare cu Kevin Spacey. De producţia propriu-zisă se va ocupa Media Rights Capital, care de

asemenea asigură bugetul serialului şi îşi rezervă dreptul de a vinde mai departe show-ul altor companii după ce este difuzat întâi de Netflix.

Netflix a plănuit un sistem inovativ de distribuţie a serialului. În loc să programeze câte un episod pe săptămână, aşa cum fac restul televiziunilor, show-ul este disponibil din start în calupuri de câteva episoade. Această idee a fost inspirată de obiceiurile utilizatorilor săi, care urmăresc în şir mai multe episoade ale serialelor disponibile pentru streaming.

De asemenea, compania nu a pus la cale nicio strategie de marketing. Nu există spoturi de promovare sau reclame online. Serialul pur şi simplu apare în lista de sugestii a fiecărui utilizator despre care algoritmul de recomandare Netflix crede că îl va aprecia, pe baza preferinţelor din trecut. Iniţiativa de a difuza conţinut original a atras evident atenţia presei internaţionale, ale cărei nenumărate opinii şi articole constituie totuşi o sursă valoroasă de publicitate pentru serialul care nici măcar nu a intrat încă în producţie (Andreeva 2011).

Compania plănuieşte să cumpere drepturile de difuzare exclusivă şi pentru alte show-uri. Nu a fost dezvăluit preţul pentru care a fost cumpărat *House of Cards*, însă s-a precizat că următoarele achiziţii vor fi mai ieftine. Mai recent, în presă au apărut zvonuri că Netflix s-ar implica şi în salvarea unor seriale. Primul candidat ar fi *The Event*, un serial science-fiction anulat de NBC dar care a stârnit interesul câtorva studiouri. Fanii săi sunt destul de numeroşi pentru a fi reluat cu oarecare succes pe alt canal cu mai puţine pretenţii financiare decât NBC, iar pentru Netflix ar putea fi o afacere şi mai avantajoasă având în vedere profitul făcut de pe urma altor show-uri mai mult sau mai puţin obscure. Această capacitate a televiziunii online de a profita la maximum de orice program indiferent de popularitatea sa nu poate fi replicată de televiziunea clasică (Pepitone 2011).

Probleme canadiene

În septembrie 2000, Netflix a intrat pe piaţa televiziunii online canadiene şi în doar câteva luni a fost atrasă într-o acerbă dispută legală.

Compania plănuise cu mai mult timp în urmă extinderea peste graniţă. Prima ţintă din afara Statelor Unite a fost Marea Britanie, însă ideea a fost abandonată în favoarea concentrării şi consolidării pe piaţa americană. La mai bine de trei ani de la lansarea serviciului TV online, Netflix a făcut primul pas în afara SUA.

În şapte luni Netflix a atras peste 800 000 de abonaţi canadieni. Abonamentul de 8 dolari pentru trafic video nelimitat a fost introdus aici încă din start, cu câteva luni înainte de implementarea pe piaţa americană. Compania se aşteaptă totuşi la o perioadă de pierderi datorate cheltuielilor necesare punerii la punct a infrastructurii canadiene.

Primele estimări ale acestor pierderi au fost de aproximativ 50 de milioane de dolari pentru a doua jumătate a anului 2011. Reprezentanţii companiei au declarat apoi că încă studiază particularităţile pieţei canadiene, iar previziunile au fost revizuite – Netflix se aşteaptă la pierderi undeva între 50 şi 70 de milioane de dolari.

După cum spune Reed Hastings, e nevoie de timp pentru a analiza situaţia şi a face pronosticuri corecte pentru o nouă regiune. Simultan au început şi pregătiri pentru o extindere pe altă piaţă străină (Wilson 2011).

Mediul online canadian trece însă printr-o puternică criză. Principalii distribuitori de Internet s-au aliat într-o încercare de a stabili limite de trafic. În Canada există 500 de astfel de firme ISP (Internet Service Provider), însă 95% din piaţă este acaparată de vechile firme de telefonie care au început şi afaceri de distribuire a Internetului. Şase dintre cele mai mari companii controlează peste 75% din utilizatorii de Internet canadieni.

Comisia Canadiană de Radio-Televiziune şi Telecomunicaţii (CRTC) este organizaţia guvernamentală în faţa căreia răspund toţi aceşti Internet Service Providers. Comisia a aprobat în 2010 introducerea unor limite de trafic online şi planuri tarifare aberante. Au fost impuse limite minuscule, de chiar 25 de gigabiţi (GB), iar fiecare GB în plus poate fi taxat chiar şi cu 2,5 dolari. Întâmplător, din Comisie fac parte şi foşti membri ai celor mai mari ISP.

Mai mult, pe piaţa canadiană încă există conglomerate media care concentrează diverse ramuri ale industriei naţionale – de exemplu Bell/CTV, ce se ocupă de distribuirea serviciilor de telefonie, internet şi a celei mai mari televiziuni private din ţară. În SUA, modelele similare au eşuat (de obicei răsunător, precum în cazurile AOL-Time Warner şi Viacom-CBS). Concentrarea acestor servicii este un trend de două ori mai puternic în Canada decât în Statele Unite şi este contrară tendinţelor de pe plan mondial. Televiziunile şi companiile independente de distribuţie a Internetului s-au plâns în repetate rânduri de practicile fraţilor mai mari, însă CRTC-ul şi guvernul preferă să lase piaţa să evolueze de la sine. Rezultatul este că evoluţia are loc în sens contrar tendinţelor din restul lumii capitaliste. Şi totuşi, ministrul industriilor din Canada a declarat că acesta este modelul viitorului (Callaham 2011).

Netflix s-a văzut nevoită să ia rapid măsuri pentru a contracara ofensiva limitărilor online. La începutul lui 2011 a introdus noi setări de calitate video pe piaţa canadiană. Alegând o imagine de calitate mai joasă, utilizatorii din Canada pot vedea de până la trei ori mai multe materiale video decât înainte la acelaşi nivel de trafic. Aproximativ 30 de ore consumă 9 GB.

Netflix nu se sfieşte nici să atace în mod direct practicile marilor companii. Şi în SUA au început să fie implementate limite de trafic – e drept, mult mai mari şi cu taxe adiţionale mult mai mici decât în Canada. În consecinţă, Reed Hastings le-a trimis o scrisoare unor congresmeni în care expunea pe larg motivaţiile false folosite de acei ISP care se dedau unor asemenea practici. Una dintre justificările companiilor este că se văd nevoite să cheltuie foarte mult pentru întreţinerea infrastructurii odată cu explozia televiziunii online. Reed explică însă că adevăratul cost adiţional este de doar un cent sau chiar mai puţin pentru fiecare GB adăugat de acest trafic – minuscul în comparaţie cu tarifele impuse pentru fiecare GB folosit peste limita impusă. Prin urmare, Reed susţine că limitele de trafic şi plata pe GB sunt pur şi simplu o metodă

de furt, iar lăcomia firmelor care le impun ameninţă să sugrume Internetul (theglobeandmail.com).

Netflix este ţinta unui al doilea atac din partea industriei media canadiene. Peste 35 de reprezentanţi ai televiziunilor şi companiilor din industria telecomunicaţiilor au adresat pe 1 aprilie 2011 o scrisoare CRTC-ului în care cer impunerea unor reglementări similare celor din televiziunea clasică şi în cazul companiei americane.

CRTC a examinat în mai multe rânduri piaţa TV online. Încă din 1999 a decis că serviciile online TV şi radio se califică drept servicii de broadcasting şi şi-a rezervat dreptul de a le impune reglementări. Organizaţia a decis însă scutirea acestora de orice reglementare. Scopul mişcării era de a le permite iniţiativelor new media să se dezvolte puternic şi în continuare, evitînd în acelaşi timp pericolul impunerii unor reguli care să nu mai corespundă cu realităţile aduse de inevitabilele schimbări viitoare. O decizie similară a fost luată şi în 2008 (LaSalle 2011).

Iniţiativa celor 35 de a cere impunerea reglementărilor vine evident ca urmare a faptului că serviciile TV online sunt o ameninţare tot mai mare. Companii precum Bell sau Rogers făceau disponibil conţinut TV pe unele dispozitive cu acces online, însă ofertele lor nu se pot compara cu cea propusă de Netflix. Netflix este mai ieftin, îşi face conţinutul disponibil pe mult mai multe aparate şi are un catalog de programe enorm. La scurt timp de la intrarea pe piaţa canadiană, compania americană a încheiat un contract cu studiourile Paramount ce-i oferă drepturi de primă difuzare. Până atunci, filmele şi producţiile TV Paramount erau difuzate de două companii de televiziune prin cablu din Montreal şi Toronto. Întregul business pay-TV tradiţional se află sub asaltul distribuţiei online. Avantajele aduse de aceasta erodează în mod constant dominaţia şi profiturile celorlalte afaceri.

Presupunând că televiziunea online îşi va păstra libertatea de care se bucură în prezent, este logic să ne gândim că funcţia ei socială va deveni tot mai importantă. Publicul este atras de comunicare şi interactivitate. Prin urmare, jucătorii din industrie se vor întrece în a oferi cât mai multe posibilităţi de acest gen. Pe măsură ce tot mai multă lume va avea acces la aceste facilităţi, influenţa televiziunii în societate va atinge cote inegalabile în vechea orânduire. Conţinutul generat de utilizatori va reprezenta majoritatea materialelor TV disponibile în viitor. Avansul tehnologic şi deceniile de experienţă vor face ca acesta să se ridice la standardele de calitate promovate în prezent de producătorii profesionişti.

Bibliografie

McLuhan,M. 1997.*Înţelegerea mijloacelor*, în Mass-media sau mediul invizibil. Bucureşti: Ed. Nemira.

Parks, Lisa. 2005.„Flexible microcasting: gender, generation and television-Internet convergence", în Lynn Spigel, Jan Olsson (editori), Television After TV: Essays on a Medium in Transition.Durham: Duke University Press.

Rotaru, I. 2010. *Comunicarea virtuală*. Bucureşti:Ed. Tritonic.

Simpson, Wes, Greenfield, Howard. 2009.*IPTV and Internet Video: Expanding the Reach of Television Broadcasting*. Ediţia a doua revăzută.Oxford: Elsevier Science & Technology şi Focal Press.
Ulin, Jeff C. 2009.The Business of Media Distribution: Monetizing Film, TV and Video Content in an Online World.Oxford:Elsevier Science & Technology şi Focal Press.

Webografie

Altavilla, Dave.*Inside The Tech Of The Netflix Player With Roku*, disponibil la adresa http://hothardware.com/News/Inside_The_Tech_Of_The_Netflix_Player_With_Roku1/, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Andreeva, Nellie.*NBC Cancels «The Event», Talks Underway To Continue The Show Elsewhere*, disponibil la adresa http://www.deadline.com/2011/05/nbc-cancels-the-event-too/, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Bennet, Dashiell.*8 Dot-Coms That Spent Millions on Super Bowl Ads And No Longer Exist*, disponibil la adresa http://www.businessinsider.com/8-dot-com-super-bowl-advertisers-that-no-longer-exist-2011-2, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Callaham, John.*Netflix CEO: Broadband caps are a money grab by ISPs*, disponibil la adresa http://www.neowin.net/news/netflix-ceo-broadband-caps-are-a-money-grab-by-isps, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Fritz, Ben.*Netflix confirms deal to offer original content*, disponibil la adresa http://articles.latimes.com/2011/mar/19/business/la-fi-ct-netflix-house-20110319, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
DiNucci, Darcy.*Fragmented Future*, disponibil la adresawww.tothepoint.com/fragmented_future.pdf, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Krashinsky, Susan.*Broadcasters call for CRTC to regulate Neflix service*, disponibil la adresa http://www.theglobeandmail.com/report-on-business/broadcasters-call-for-crtc-to-regulate-netflix-service/article1985547/page1/, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Mogg, Trevor.*US sees drop in TV set ownership for first time in 20 years*, disponibil la adresa http://www.digitaltrends.com/home-theater/us-sees-drop-in-tv-set-ownership-for-first-time-in-20-years/, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Pepitone, Julianne.*7% of Americans subscribe to Netflix*, disponibil la adresa http://money.cnn.com/2011/04/25/technology/netflix_earnings/index.htm?hpt=T2, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Pogue, David. *Google Video: Trash Mixed With Treasure*, disponibil la adresa http://www.nytimes.com/2006/01/19/technology/circuits/19pogue.html?pagewanted=1&ei=5088&en=3103b6e30c19436c&ex=1295326800, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Pogue, David.*STATE OF THE ART; A Stream Of Movies, Sort of Free*, disponibil la adresa http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9E02E3D9163FF936A15752C0A9619C8B63&pagewanted=1, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Sciretta, Peter. *Centurion Red Band Movie Trailer*, disponibil la adresa http://www.slashfilm.com/centurion-red-band-movie-trailer/, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
Wilson, Drew.*Canadian ISPs Start Rolling Out Bandwidth Caps, Higher Fees*, disponibil la adresa http://www.zeropaid.com/news/92005/canadian-isps-start-rolling-out-bandwidth-caps-higher-fees/, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
http://blog.netflix.com/2008/06/profiles-feature-not-going-away.html, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
http://blog.netflix.com/2009/03/price-update-for-access-to-blu-ray.html, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
http://www.roku.com/
http://www.crtc.gc.ca/eng/archive/1999/PB99-197.HTM, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.
http://www.reuters.com/article/2010/11/26/idUSN2612962220101126, accesat ultima dată la 23 iunie 2016.

Alina-Iuliana POPESCU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Călătorie în oniric. Atmosfera gotică din volumul *Inima reginei* (1971) al Ilenei Mălăncioiu

Abstract: (Oneiric trip. The Gothic atmosphere from the volume *The Queen's Heart* (1971), by Ileana Mălăncioiu) Ileana Mălăncioiu is a Romanian poet of the 60's Generation, who are ensuring the pure lyricism resurrection, through a poetry *blending late romantic* ideas with *expressionist* modes. In the volume *The Queen's Heart* (1971) an unreal framework, almost oneiric, a gothic atmosphere is governing, dominated by castles, fortresses, towers, ladders, walls, a space maze in which death and life merge permanently. Most poems of Ileana Mălăncioiu include some hallucinatory sequences, from a funeral rite. In *The Queen's Heart* the body appears as a metaphor for death, decomposition, degradation.

Keywords: poetry, oneiric, gothic atmosphere, romanticism

Rezumat: Ileana Mălăncioiu se înscrie, prin estetica sa, Generației '60, asigurând resurecţia lirismului pur, prin intermediul unei poetici de amestec între un *romantism târziu* şi un *expresionism sumbru*. În volumul *Inima reginei* (1971), guvernează un cadru ireal, aproape oniric, o atmosferă gotică, ceţoasă, dominată de castele, de cetăţi, de turnuri, de scări, de ziduri, un spaţiu labirintic în care morţii şi vii se confundă permanent. Resurecţia romantismului sumbru, cu trecere către simbolism, este îmbinată cu un interesant amestec de expresionism, diferit, însă, de cel al extazului, aproape diametral opus. Cele mai multe poeme ale Ilenei Mălăncioiu cuprind secvenţe halucinante, dintr-un ritual funerar. În *Inima reginei* trupul apare ca metaforă a morţii, a descompunerii, a degradării.

Cuvinte-cheie: poezie, oniric, gotic, atmosferă, romantism

La o primă analiză, scrierile Ilenei Mălăncioiu şochează cititorul, conducându-l către o lume a sumbrului, irezistibil atrasă de „chemarea obsesivă a unui tărâm straniu" (Negrici 2007, IX), o lume în care se respiră „un aer blând maladiv" (Felea 1980, 173). Ca într-un ameţitor joc al iluziilor optice, poezia sa naște un spațiu în care ritualul nupțial este întrerupt succesiv de violente imagini funerare, ceremonia fiind una confuză, desfășurată într-un altar subteran, în care mirele urmează să își depună jurămintele în fața unei mirese moarte sau invers. Decorată, aproape suprarealist, cu flori de crin, atmosfera devine un cadru sufocant, care îşi dezvoltă metastatic lujerii:

> „Vântul poartă în el sămânţă de crin,/ Ies crini din piatra marilor bulevarde,/ Ies crini prin albul mat al pereților/ Și prin soarele care ne arde./ Ca nişte lujere nesfârşite sunt razele,/ Ochiul însuşi e un crin cu mijlocul gol,/ Vederea se face prin floarea lui albă/ Prin care a curs vitriol" (*Ochiul însuşi e un crin*).

Un univers aproape oniric, guvernat de „castele, cetăţi, turnuri, scări şi ziduri, spaţii labirintice, în care morţii şi vii se confundă permanent" (Simion coord. 2004,

289) trasează *calea* spre lumea de dincolo, care „nu e nici *tărâmul celălalt* din basm, nici departele eminescian, deşi păstrează [...] încă explicite legături cu acesta" (Holban 2011, 8).

Notând distincţia semantică între *drum* şi *cale*, ambele fiind trasee ale fiinţei interioare în poezia Ilenei Mălăncioiu, Ioan Holban îi conferă *drumului* un „regim teluric" („Mă-ndrept pe drumu-ntunecat anume/ Să nu-mi văd boii tineri şchiopătând,/ Le-au intrat potcoavele-n copite/ Şi se tem s-atingă de pământ". - *Drum*), iar *căii*, „regimul cosmic", aceasta fiind unica poartă de acces către lumea cealaltă: „calea e *somnia*, lumea de dincolo a lui Ieronim" (Holban 2011, 9). Hotarul dintre viață și moarte, de unde nimeni nu se mai întoarce, înțeles „ca semn al discontinuității spațiului pe orizontală și pe verticală" (Holban 2011, 9), devine „locul unde duhul lumii vii se uneşte cu cel al lumii moarte, unde «polii opuşi» surpă pământul dintre ei, pentru ca «să înceapă albul ce nu se mai sfârşeşte»" (Holban 2011, 10).

Volumul *Inima reginei* (1971), în stilul obișnuit al poetei, propune o incursiune aproape la limitele absurdului, venită să descompună şi să recompună, în mod permanent, relaţia Eros-Thanatos, dovedind astfel fluiditatea graniţei dintre viaţă şi moarte, ambele reunite sub spectrul incert al visului. Moartea, precum şi erosul de tip macabru devin temele fundamentale ale poeziei Ilenei Mălăncioiu. Acestea se împletesc, în *Inima reginei*, în linia unui expresionism întunecat; lirismul lugubru se conturează într-un univers halucinant „populat, ca la unii romantici (Poe, Eminescu), de fiinţe situate la limita dintre realitate şi vis, proiecţii ale unei mari tensiuni afectiv – spirituale" (Simion 2004, 291).

Geneza destul de interesantă a acestei cărţi vine în deslușirea conținutului său, care are la bază două elemente. Primul este reprezentat de dorința-testament a Reginei Maria ca, după moartea sa, inima să îi fie separată de trup și să îi fie așezată la capela Stella Maris, de lângă palatul de la Balcic. Cel de-al doilea e constituit de obsesia unui fost director al Muzeului de la Castelul Bran din anii '70 pentru inima reginei, director care a scos-o din stânca în care era îngropată, păstrând-o în dulapul lui, lângă călimara cu cerneală și alte obiecte pentru birou. Faptele sunt redate, în mod direct, într-unul dintre poemele conţinute de carte:

> „Natanael, cred că umblă şobolani prin cetate,/ Patul regal se vede ros,/ Din stânca scormonită peste noapte,/ Inima reginei au scos./ Oamenii vin şi întreabă/ Unde e inima doamnei regine,/ În dulapul lui o ascunde/ Paznicul înnebunit de ruşine.// Natanael, aveţi grijă,/ Cetatea va fi dărâmată,/ Puneţi în ziduri din loc în loc/ Otravă curată.// Cred că umblă şobolani prin cetate/ Şi piatra de pe piatră o ridică,/ Natanael, inima reginei e scoasă din stâncă/ Şi mi-e ruşine si mi-e frică." (*Inima reginei*).

Extrapolând toate valențele estetice ale visului, de la cele puse în valoare de romantici, până la cele dezvoltate de onirişti, Ileana Mălăncioiu adaugă textelor sale propriile obsesii și spaime, în care viața nu este altceva decât o iluzie, un vag traseu în necunoscut, „străbătut", când spasmodic, când inert, pe ritmuri de rugăciune-blestem, sub neobosita îndrumare a unei ființe din celălalt tărâm:

„Adormisem undeva în drumul furnicilor/ și visam ca voi fi ocolită/ când deodată au început să treacă peste mine/ cu pasul lin de cale nesfârșită.// Noi furnicile, spunea regina furnicilor/ ne știm bine drumul prin mușuroi,/ iar eu cu spaimă răspundeam încet:/ și noi, regină, și noi.// Atunci m-a luat în spate ca pe-un sac/ și aș fi vrut sa fie cineva viu/ să-mi spună dacă ea creștea atât de înfricoșător/ sau eu mă micșoram fără să știu." (*În drumul furnicilor*);

„Cine crede în răpire răpit să fie,/ Cine crede în gresie, gresie cenuşie,/ Cine crede în ochiul tău să se zbată/ Ca pleoapa lui vie şi adevărată.// Ca pleoapa lui de gresie de pe ochiul ei,/ Ca vena lui de la tâmplă, [...]/ Acolo de unde nimeni nu mai vine/ Şi unde s-au dus cele trei/ Sfinte feţe cu trupul/ Celei mai iubite femei." (*Rugăciune*).

Călătoria inedită, într-un spaţiu mai puţin vizitat, pe care autoarea o propune în mod constant în acest volum, realizată prin imagini insolite şi prin toposuri incerte, conturează – am putea spune – ceea ce peisajul literar românesc de la jumătatea secolului al XX-lea va numi „imagine onirică estetică", adică acel tip de imagine rezultat în urma interacţiunii dintre vis şi realitate, noul univers născut nefiind o evadare din realitate, ci o construcţie analoagă (vezi Bako 2012). Cu alte cuvinte, universul visului oniric nu ar fi, la fel ca în romantism sau ca în suprarealism, un univers al unor forţe inconştiente, ci este unul al visului lucid, prin intermediul căruia scriitorul își construiește lumea.

Pendulând între acest tip de estetism, promovat de mișcarea onirică a anilor '70, şi cel promovat de romantici, Ileana Mălăncioiu pune metaforele somnului şi visului în strânsă legătură cu metafora morţii, acestea reprezentând tuneluri spre viaţa de apoi. Lor li se alătură increatul şi nunta, în completarea absurdului unei existenţe din care poeta este „atrasă de ceea ce Goethe numeşte fenomenul originar, de prototipurile existenţei, stăpânită de nostalgia increatului" (Simion 2004, 294).

Structura narativă care predomină în toate poemele sale, fie ea chiar şi numai de suprafaţă, dar care se accentuează tot mai mult pe parcursul volumului, devine instrument esenţial în crearea atmosferei onirice, reconsiderată şi ea permanent, cadrul transformându-se într-un spaţiu întunecat al groazei şi al spaimei. Realitatea capătă dimensiuni lugubre, în care se instalează frica şi singurătatea:

„Şi de mare frică am fost cuprinsă,/ Ieronim, iartă-mă, nu pot să te mint,/ Când te-am atins am simţit foarte rece/ Umărul tău de argint." (*De frică*).

O primă metaforă a morţii, a descompunerii și a degradării este trupul, dublat de alegoria moarte – nuntă, care direcţionează întreaga simbolistică a poeziei Ilenei Mălăncioiu către un tragism absolut, în care totul, până şi binele şi frumosul, este supus pieirii:

„Să bem vinul de nuntă, mirele a murit,/ Mireasa a murit şi ea,/ Nuntaşii toţi/ Sunt morţi şi în pământ am simţit/ Cum hora miresei se învârtea.// Taci, mireasă, nu mai plânge/ Că a venit mirele tău cel blând,/ Ca un miel ochiul lui adoarme,/ Ca un crin se luminează visând.// Se preface numai că e piatră albă/ Taci, mireasă, nu mai plânge şi nu-i fie frică,/ De pe ochiul tău, ca un voal de nuntă,/ O pojghiţă de gheaţă se ridică." (*Taci, mireasă nu mai plânge!*);

„Dar parcă-s singură la nunta mea,/ Tu stai tăcut şi mâna ta îmi poartă/ Cu spaimă braţul ca un mire-adus/ Să se cunune cu mireasa moartă" (*Mireasa moartă*); „E liniște deplină, stau mirii-ngenuncheaţi/ Şi parcă lumea piere, şi parcă nu mai sunt,/ O altă nuntă pare să fie aşteptată/ De sufletele strânse la templul din pământ..." (*Nunta*).

Împrumutând imagini romantice („Sub bolta cea înaltă a unei vechi biserici,/ Între făclii de ceară, arzând în sfeşnici mari,/ E-ntinsă-n haine albe cu faţa spre altar/ Logodnica lui Arald, stăpân peste Avari;// Încet, adânc răsună cântările de clerici./ Pe pieptul moartei luce de pietre scumpe salbă/ Şi păru-i de-aur curge din raclă la pământ,/ Căzuţi în cap sunt ochii. C-un zâmbet trist şi sfânt/ Pe buzele-i lipite, ce vinete îi sunt, iar faţa ei frumoasă ca varul este albă" - Mihai Eminescu, *Strigoii*), Ileana Mălăncioiu străbate tărâmul fragil al vieții, pătrunzându-l în cele mai adânci straturi, acolo unde sălăşluieşte moartea, ascunsă mereu sub aparența înșelătoare a unui voal de nuntă, el însuși fiind un voal de doliu:

„Ci iată crinul, repetându-se la nesfârșit,/ Trei crini împreună buchetul divin,/ Mai multe buchete o nuntă și o moarte,/ Toate nunțile și morțile același crin./ Din crini este hora miresei, iubite,/ Din crini convoiul de înmormântare." (*Ochiul însuşi e un crin*).

Cultivând imagini parcă desprinse din propriile vise, Ileana Mălăncioiu își construiește din poezie un edificiu înconjurat de ziduri de apărare,

„un spaţiu labirintic, în care urcuşul şi coborâşul, morţii şi viii se confundă ambiguu, în care Ieronim – regele, Ierodesa – regina, Nathanael – fiul şi eul poetic joacă aceeaşi dramă cu măşti a iubirii imposibile, a substituirilor gemelare, la graniţa incertă dintre lumi. Trupul, unul dintre elementele – cheie ale dramei – trupul alcătuit din bucăţi al iubitului spectral, trupul iubitei vii, disputat aprig de moarte, trupul de umbră al reginei moarte -, este locul unde viaţa şi moartea, dorinţa şi spaima se confruntă, ca într-o arenă a sfâşierii, a mutilării, dar şi spaţiu al posibilei vindecări miraculoase" (Simion 2004, 295).

Fie că este vorba despre obsesia inimii reginei moarte, ascunsă în stâncă şi care, asemenea Anei din *Monastirea Argeşului*, *ţine* cetatea, fascinându-le şi tulburându-le, totodată, pe cele două personaje masculine, Ieronim şi Natanael, fie că este vorba despre o altă voce a morţii, ritualul erotic intervine constant, fiind iniţiat de către femeie, prin gesturi tandre, precum cel prin care domnişoara mireasă își sărută în tăcere cele trei flori de „crini albi şi cărnoşi cum n-am mai văzut", simboluri ale inocenţei care ascunde voluptate:

„Domnul mire zboară peste nori,/ În tăcere, domnişoara mireasă/ Sărută cele trei flori/ Ca şi cum n-ar fi flori de crin,/ Ci feţe sfinte cu adevărat." (*Crini pentru domnişoara mireasă*).

Continuând același ritm, în *Crini pentru domnişoara mireasă* ritualul de nuntă devine ritual de înmormântare, la care iubita asistă:

„Domnul mire nu poate să răspundă,/ Domnul mire zboară peste nori,/ În tăcere, domnişoara mireasă/ Sărută cele trei flori// Ca şi cum n-ar fi flori de crin,/ Ci feţe sfinte cu adevărat./ Ce purtaţi, domnule mire, în buchetul cu trei fire/ Care trupul miresei l-a înviat?" (*Crini pentru domnişoara mireasă*).

Urmează ca, în *Scara*, moarta să fie femeia (regina) care, printr-un cântec sinistru, își ademenește bărbatul viu:

„Trupul meu, Ieronim, asemenea unei umbre,/ Alături de tine nemişcat aşteaptă,/ O scară nesfârşită-n faţa lui apare/ Regine se roagă pe ultima treaptă.// Nu te apropia, iubitule, la jumătate,/ Scara pe care stau e frântă, / Cântecul care ţi se pare că de la mine vine/ Femeia de lângă tine îl

cântă.// N-am cântat eu, Ieronime, şoptesc,/ Trupul meu de el atins să nu fie;/ Rău îmi pare că regina a-ncremenit/ În mantia ei cenuşie.// Mă apropii de scară şi-ncep să cobor/ Apăsată de o mare vină;/ Scara trosneşte şi vorbele abia se aud: / Dumneavoastră aţi cântat, doamnă regină?" (*Scara*).

Figură centrală a liricii Ilenei Mălăncioiu, Ieronim „exprimă *timpul prorocilor*; în *Inima reginei*, el devenind, uneori, Natanael, prorocul de la curtea lui David: numele său înseamnă *darul lui Dumnezeu*, cum se spune în *Cartea regilor* și *Cartea lui Zaharia*, din vechime, la fel cum scrie Ileana Mălăncioiu în poemul *Calea* din volumul *Inima reginei*. *Calea sunt eu*, spune Ieronim-Natanael, desemnând traiectul fiinţei dincolo de drumul teluric şi de calea cosmică, spre Edenul pe care ceilalţi prooroci, Daniel, Ezechiel, dar şi heruvimii îl păzesc" (Holban 2011, 10):

„Ieronim, galben este obrazul fiului tău de pe zid,/ Că în noapte o aureolă de sfânt pare,/ Când singură, cu el rămân pază somnului tău/ Pe pietrele albe de la intrare./ Doamnă, îmi spune, stând nemişcat/ Şi încercând să se apropie cu greu,/ De pe piatra de unde sunt aş putea/ Să v-arăt calea către tatăl meu./ Încercaţi să ajungeţi pe zid, lângă mine,/ Nu vă fie frică, urcaţi mereu,/ Care este calea, Natanael, îl întreb,/ Doamnă, şopteşte, calea sunt eu./ Şi rămân mai departe în faţa cetăţii/ Pe pietrele albe pe care sunt/ Şi-ncep să te văd prin obrazul lui galben/ Asemeni unei aureole de sfânt." (*Calea*).

Poate singura poetă din literatura română care cunoaște îi consacră *morţii* un loc central în opera sa, Ileana Mălăncioiu îndrăznește să deschidă porțile Infernului cu Poezia sa, pășind cu zgomot prin liniștea de cruci și de morminte cu lespedea dată la o parte, căutând, neostenit, în tărâmul de dincolo, pe cineva dispus să îi vorbească și să o salveze, asemenea reginei Lenore, a romanticului Gottfried August Bürger:

„Patul meu, Ieronim, cu stâlpi negri împrejmuit este,/ Din greşeală, m-am culcat în el, în noaptea aceea,/ Încet, îl trăgeau zece cai,/ Nimeni nu ştia încotro mă duceau,/ Alăturea, numai tu plângeai.// Dar eu nu vedeam,/ Ieronim, că tu stai,/ Lângă mine şi plângi,/ Muget de fiară mi se părea c-aud,/ Să vină un om sfânt era mare mea rugă,/ La simpla apropiere a lui,/ haita de animale să fugă." (*O aripă de vrabie*).

Utilizând imaginea-cuvânt, Ileana Mălăncioiu desprinde din texte sacre cadre pe care le ataşează, în mod firesc, liricii sale:

„Ca o pasăre albă sufletul lui îmi şade în palmă,/ ce sămânță să-i caut și ce cântec să-i cer,/ ce foc l-a oprit, Doamne, în liniștea aceasta/ din drumul lui către cer?/ A venit cu aripile lăsate în jos,/ cu frică și-ntristare m-am oprit lângă el,/ părea să aibă ochi pe tot trupul,/ semăna cu heruvimii tăi când s-au arătat lui Ezechiel./ Împrejur vedeam norul în care-a venit/ și cele patru fețe nevăzute ale lui/ și cele patru roți de hrisolit/ care-l duceau acolo unde le spui./ El i-a poruncit să stea în palmele mele, mi-am zis,/ în roata lui e duhul care l-a adus,/ Doamne, nu-i pedepsi pe cei ce prind sufletele ca păsările,/ când ai să-l chemi are să fie sus." (*Ca o pasăre albă*).

Astfel își recunoaște teama de a nu găsi cuvintele potrivite, care să o exprime la modul absolut şi care să o ajute, totodată, să păstreze cele două lumi paralele, atât de necesare sieşi: lumea interioară, intimă, şi cea exterioară, a poeziei.

Referinţe bibliografice

Bako, Alina. 2012. Dinamica imaginarului poetic: grupul oniric românesc. Cluj-Napoca: Eikon.
Felea, Victor. 1970. *Aspecte ale poeziei de azi*, *II*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.
Holban, Ioan. 2011. *O lume cu păpuşi din cenuşă de morţi*, în „Convorbiri literare", nr. 11, p. 7-11.
Manolescu, Nicolae. 2008. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45.
Mălăncioiu, Ileana. 1971. *Inima reginei.* București: Editura Eminescu.
Mălăncioiu, Ileana. 1970. *Către Ieronim*. București: Editura Albatros.
Negrici, Eugen. 2007. *Prefață* la Ileana Mălăncioiu, *Urcarea muntelui*. București: Editura Corint, p. III-X.
Oancea, Ileana. 1999. *Poezie şi semioză*. Timişoara: Editura Marineasa.
Simion, Eugen (coord.). 2004. *Dicţionarul general al literaturii române. M/N*. București: Editura Univers Enciclopedic.

Călin Florin Alexandru POPEȚ
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Limba română și limbile slave. Influențe reciproce. - Cazul particular al graiului carașovean

Abstract: (Romanian and Slavic languages. Mutual influences – The particular case of the carașovean idiom) This article is entitled *Romanian and Slavic languages. Mutual influences*. It includes three parts suggestively named: *Bilingualism*, *The influence of Serbo-Croatian on the Romanian language* and *The influence of Romanian language on the Serbo-Croatian language*, each of these based on theoretical information, brought in foreground by various researchers, but also based on some concrete examples (lexical level). The article proposes to clarify some aspects regarding the mutual influences between the old Serbo-Croatian language (nowadays a clear distinction being made between the Serbian and the Croatian language) and the Romanian language, but also explaining the relatively small number of word loans from one language to another. This study also surprises a few aspects of grammatical order (regarding morphology), diverse attempts of establishing etymologies in Romanian language of words existent in our days, such as attempts to demonstrate the relations between the Romanian, Latin and Serbo-Croatian language.

Keywords: bilingualism, influence, morphology, etymology, Serbo-Croatian

Rezumat: Articolul de față este intitulat *Limba română și limbile slave. Influențe reciproce*. Cuprinde trei părți denumite sugestiv: *Bilingvismul*, *Influența limbii sârbocroate asupra limbii române* și *Influența limbii române asupra limbii sârbocroate*, fiecare dintre acestea bazându-se pe informații de ordin teoretic, aduse în prim-plan de către diverși cercetători, dar și pe câteva exemple concrete (de nivel lexical). Articolul își propune să lămurească anumite aspecte legate de influențele reciproce dintre vechea limbă sârbocroată (astăzi făcându-se o distincție netă între limba sârbă și limba croată) și limba română, dar și pe explicarea numărului relativ mic de împrumuturi dintr-o limbă în cealaltă. Studiul de față surprinde și câteva aspecte de ordin gramatical (cu privire la morfologie), diverse încercări de stabilire a etimologiilor unor cuvinte existente în limba română până în zilele noastre, precum și unele încercări de demonstrare a legăturilor dintre limbile română, latină și sârbocroată.

Cuvinte-cheie: bilingvism, influență, morfologie, etimologie, sârbocroată

1. Introducere

Motivul pentru care am ales să ne oprim atenția acestei teme de cercetare a fost acela că, în literatura de specialitate, problema limbilor slave, comparativ cu cea a limbii române, este abordată de foarte mulți lingviști. Cu toate acestea, personal, nu am găsit studii care să aprofundeze influențele reciproce dintre limba română și graiul carașovean sau, la o scară mai largă, vechea limbă sârbocroată, graiul carașovean reprezentând o subclasă a acesteia. Vom încerca să notăm, în cele ce

urmează, și argumente care să susțină această afirmație. Acest grai interesează, deoarece pune probleme atunci când vine vorba de o definire clară a sa, de proveniență și, nu în ultimul rând, de etnia vorbitorilor și de numărul acestora.

În acest articol se va putea remarca faptul că ne vom axa pe raporturile lingvistice existente între limba română și limba sârbocroată, interesați fiind de graiul carașovenilor. Existența interferențelor între aceste două idiomuri o putem pune pe seama a două fapte: unul dintre acestea este reprezentat de contextul istoric al apariției și al dezvoltării limbii române, în special contextul care vizează modificările din limbă produse, de-a lungul timpului, datorită influențelor din regiunea Banat, cea care ne interesează în mod deosebit, iar celălalt de contextul geografic, privitor la dezvoltare și la migrările din țările aflate în vecinătatea României, însă, pentru lucrarea de față, la statele care se situează în vecinătatea regiunii Banat.

În studiile de dialectologie și chiar în cele de fonetică istorică, apărute treptat, de când disciplinele lingvistice ocupă un loc important între științele limbii și până în zilele noastre, este cunoscută existența a patru dialecte, și anume: *dialectul dacoromân, dialectul aromân*, *dialectul meglenoromân* și *dialectul istroromân*. Primul menționat reprezintă, de fapt, limba română literară. Acesta cunoaște, pe teritoriul României, o altă clasificare, cea în variante regionale ori graiuri. Astfel, se cunosc următoarele subdialecte/ graiuri: *subdialectul muntean, subdialectul moldovean, subdialectul bănățean, subdialectul crișean* și *subdialectul maramureșean*. Graiul reprezintă „o variantă teritorială de rang inferior a unei limbi, folosită pe un teritoriu restrâns (uneori chiar într-o singură localitate)” (Bidu-Vrânceanu 2005, 237-238), această variantă teritorială având anumite trăsături particulare, care pot fi regăsite, în majoritatea cazurilor, în toate compartimentele limbii: fonetică, lexic, morfologie și sintaxă.

Legat de împărțirea teritorială a dialectului dacoromân, pentru o clasificare precisă și conformă cu detaliile regăsite în literatura de specialitate, am apelat la *Tratatul de dialectologie românească*. Grație acestuia, aflăm că dialectul amintit anterior „este vorbit în nordul Dunării în R. S. România, R. S. S. Moldovenească, R. S. S. Ucraineană și R. P. Ungară, în estul Banatului iugoslav, în partea de lângă Dunăre a regiunii dintre Timoc și Morava, în nord-estul Bulgariei și în alte țări în care se află comunități (daco)românești. Vorbitorii dialectului dacoromân se numesc români, iar după provinciile istorice: olteni, munteni, moldoveni, ardeleni, maramureșeni, bănățeni, crișeni, oșeni etc.” (Rusu 1984, 130). Astfel, în urma acestei informații complexe, putem remarca deja, din punctul de vedere al geografiei lingvistice, unele posibile argumente aduse înspre explicarea influențelor limbilor slave exercitate asupra limbii române și invers.

Am considerat potrivit să tratăm, într-o manieră particulară, limba sârbocroată, întrucât, așa cum s-a putut observa în rândul mai multor lingviști, aceștia consideră că graiul carașovean reprezintă un dialect al limbii sârbe. În acest sens, M. Radan susține că „originea sârbă a carașovenilor și a graiurilor lor este susținută de unii

cercetători chiar din secolul trecut și de majoritatea covârșitoare a celor din secolul al XX-lea, în special de lingviști. Cercetările lingvistice și etnografice întreprinse au contribuit la stabilirea originii acestor graiuri (în sensul că a fost localizată și apoi mult restrânsă aria dialectală cu care acestea sunt convergente: sudul și estul Serbiei) și a perioadei emigrării carașovenilor. Astăzi este o certitudine că graiurile carașovene aparțin dialectelor *štokaviene* sârbești, de tip ekavian, dar lingviștii încă nu au căzut de acord în privința stabilirii apartenenței acestui grai la unul din aceste dialecte. Cei mai mulți consideră că graiurile carașovenilor aparțin dialectului *kosovo-rosavian,*[…] însă alții sunt de părere că acestea aparțin dialectului *prizreno-timocean*" (Radan 2000, 62). Așadar, chiar dacă problema apartenenței la unul dintre dialectele sârbești nu este pe deplin rezolvată, ne-a interesat, mai cu seamă, doar faptul că graiul carașovean poate fi clasat într-o categorie superioară, aceea a dialectelor štokaviene sârbești, fapt prin care am demonstrat alegerea noastră în ceea ce privește numele și, mai mult, realizarea acestui studiu.

Limba reprezintă un organism viu, aflat într-o continuă schimbare, evoluția acesteia depinzând de o seamă de factori (*interni* – schimbări structurale care au avut loc în cadrul limbii – și *externi* – impuși de schimbările culturale care au avut loc de-a lungul timpului), printre care se află evoluția istorică, dar și individul uman, mai exact profilul vorbitorului unui idiom, profilul fiind direct proporțional cu anumite cunoștințe pe care le are sau nu.

Academicianul Alexandru Rosetti considera că fundamentul unei limbi „este constituit de structura gramaticală și de fondul ei principal de cuvinte, prin care trebuie să înțelegem cuvintele cunoscute de întreg poporul, cuvinte des întrebuințate, cu derivate numeroase, cu multe sensuri și care intră într-o serie de expresii. Vocabularul unei limbi «se află într-o stare de schimbare aproape neîntreruptă». […] Structura gramaticală a limbii se schimbă și mai încet decât fondul principal de cuvinte… Structura gramaticală a limbii și fondul ei principal de cuvinte alcătuiesc temelia limbii, esența specificului ei" (Rosetti 1954, 11). Prin prisma acestor explicații temeinice reușim să remarcă importanța foarte mare a lexicului în stabilitatea și păstrarea unei limbi, dar și a structurii gramaticale a acesteia. Personal, considerăm că lexicul e compartimentul lingvistic supus cel mai mult schimbărilor, mai ales datorită influențelor limbilor străine tot mai des cunoscute și întrebuințate de către individ. Astfel, vocabularul unei limbi devine unul *contaminat* cu diferite lexeme aparținătoare altor idiomuri de circulație internațională. În acest sens, găsim și o afirmație pe care o considerăm demnă de a fi redată: „Este cu totul greșit să se creadă că în urma încrucișării, să zicem a două limbi, se obține o limbă nouă, a treia, care nu seamănă cu niciuna din limbile încrucișate și care se deosebește calitativ de fiecare dintre ele. În realitate, cu ocazia încrucișării, una dintre limbi iese de obicei [sic!] învingătoare, își păstrează structura gramaticală, își păstrează fondul principal de cuvinte și continuă să se desvolte [sic!] potrivit legilor interne ale desvoltării [sic!]

sale, în timp ce cealaltă limbă își pierde treptat propria ei calitate și dispare treptat" (Rosetti 1950, 17).

Cunoscut fiind faptul că limba română cunoaște o *definiție genealogică*, enunțată tot de Alexandru Rosetti, pe baza căreia se pot face o serie de observații de ordin lingvistic, considerăm necesar să exemplificăm și o altă variantă, anterioară celei genealogice, o definire care face referire și la contactul dintre limba română și limbile slave. Astfel, ținând seama de problemele discutate anterior, privitoare la influențele lingvistice, acesta afirmă că „aplicând aceste principii la definiția limbii române, după contactul ei cu limbile slave meridionale, vom constata că limba română e alcătuită dintr-o serie de elemente: autohton (thraco-ilir), latin și slav. Enumerarea elementelor componente ale unei limbi nu constituie, însă, definiția ei. Într-adevăr, logica formală ne învață că operația numită descriere, prin care se enumeră notele unui obiect, este diferită de definiția genetică, care arată esența obiectului" (Rosetti 1954, 12). Pentru ca această definire să fie cât mai clară și cât mai argumentată, Al. Rosetti încearcă să o exemplifice printr-un exemplu practic, înțeles, cu siguranță, de orice cititor: „Este ca și cum, pentru a defini noțiunea de om, am enumera carnea, oasele, vasele sanguine etc. care intră în compoziția corpului omenesc, în loc de a opera cu alte criterii, și anume cu comparația între specii, care ne permite, prin operația clasificării, să definim pe om ca făcând parte din vertebrate, clasa mamiferelor etc." (Rosetti 1954, 12).

2. Bilingvismul

Pentru a ne servi de mai multe *instrumente* oferite de limbă, am ales și o privire comparativă. În acest sens, ca metodă de explicare a unor noțiuni complexe și, uneori, chiar aride, am luat în seamă bilingvismul și impactul său asupra limbilor care intră în contact grație vorbitorilor mai multor idiomuri. Bilingvismul reprezintă o noțiune lingvistică care ajută, de cele mai multe ori, la înțelegerea logică a interferențelor dintre două sau mai multe limbi și la posibilitatea explicării anumitor schimburi care se produc între cuvinte aparținând diverselor idiomuri.

În dicționarele de specialitate, bilingvismul este definit ca o oportunitate de a identifica și de a descrie mecanismul și consecințele structurale dintre două limbi. Astfel, în *Dicționarul de științe ale limbii*, îl găsim descris ca fiind: „în sens restrâns, folosire alternativă a două limbi; în sens larg, folosire alternativă a două sisteme lingvistice, indiferent de statutul acestora: limbi distincte, dialecte ale aceleiași limbi sau chiar varietăți ale aceluiași idiom. […] Bilingvismul este o consecință a contactului lingvistic" (Bidu-Vrânceanu 2005, 87).

Pentru același fenomen, Th. Capidan enunță o altă definiție, una care poate fi considerată mai apropiată de individ decât de fenomenul lingvistic în sine și face și o relativă clasificare a acestuia: „Bilingvismul, definit, cum am spus, ca o capacitate a individului de a vorbi două limbi, se prezintă în două feluri: natural și voit. Primul rezultă din viața promiscue a două populațiuni [sic!] și se produce inconștient. Al

doilea, din necesități culturale. Cazuri de bilingvism care își ia nașterea pe cale naturală, nu numai la tineri, dar și la adulți, apar în toate țările, în care se găsesc comunități lingvistice amestecate. […] Românii din apropierea Grecilor vorbesc tot așa de bine grecește ca și românește, iar aceia din apropierea Slavilor, tot așa de bine bulgărește sau sârbește ca și românește" (Capidan 1943, 54). Legat de spontaneitatea comunicării, în cazul bilingvilor, Th. Capidan consideră că individul care ajunge bilingv pe cale naturală reușește să se exprime foarte spontan în oricare dintre limbile cunoscute, fie că e vorba de cea maternă, fie de cea pe care a învățat-o, pe când individul care ajunge bilingv din nevoi culturale nu se poate bucura de o astfel de spontaneitate, neputând fi sigur pe structurile gramaticale ale limbii învățate și făcând, adeseori, combinații între cuvintele aparținătoare celor două limbi cunoscute ori, mai mult, introducând, în limba învățată, structuri din limba maternă (Capidan 1943, 54).

Privitor la tematica abordată de către noi, și anume bilingvismul particular care surprinde limba română și limbile slave (cu precădere limba sârbocroată), Al. Rosetti face câteva referiri importante, care vizează părerile unor cercetători de seamă: „Miklosich văzuse just: el explica prezența elementelor slave în română prin amestecul dintre Slavi și Thraco-Romani. Unii cercetători, ca Miletić, P. Skok și Bernștein prelungesc această stare de bilingvism a populației slavo-române din Principate până în secolul al XVI-lea, ceea ce se poate admite numai pentru cărturari, care pricepeau limba slavonă și puteau scrie în această limbă" (Rosetti 1954, 19-20).

Există o legătură destul de strânsă între conceptele lingvistice utilizate, pe noi interesându-ne, în acest caz, conceptul de *limbă* și cel de *bilingvism*. Printre factorii care influențează dinamica lexicului și schimbările frecvente ce au loc în cadrul vocabularului unei limbi, mai ales în fondul principal de cuvinte, bilingvismul are un rol aparte. „Limba, ca fapt social, se impune individului vorbitor în măsura și felul nevoilor de care este condiționată viața lui în societate. În sânul unei colectivități lingvistice există indivizi vorbitori, ale căror mijloace de exprimare nu trec dincolo de limitele unor necesități generale. […] Într-un fel sau altul, limba, ca expresie a spiritului și ca instrument de înțelegere între indivizi, se învață ca ceva nou, fără legătură cu limba de care s-au folosit părinții vorbitorului. […] Cu alte cuvinte, copilul care se naște nu ajunge să vorbească limba părinților decât numai dacă a fost crescut în mediul lor. Îndepărtat de acest mediu, el va vorbi o limbă cu o înfățișare deosebită" (Capidan 1943, 53).

Important pentru cercetarea noastră este acel bilingvism care se manifestă (mai rar, într-adevăr) între o limbă și un dialect. Atunci când utilizăm conceptul de *limbă* facem referire la limba literară și nu la alte forme ale acesteia, cum sunt variantele teritoriale. Eventual, dacă ne îndepărtăm puțin de sensul de bază, ne putem referi și la limba comună, dar în niciun caz discuția nu poate fi plasată într-un alt context, precum cel al unor graiuri. Cunoașterea graiurilor ne ajută foarte mult și la cercetarea formelor arhaice ale unor cuvinte interesante din cadrul limbii literare, întrucât

„dialectele sau graiurile populare, din contră, reprezintă tot ceea ce este mai primitiv în limbă, mai arhaic și mai autentic, în fine, tot ceea ce vine din pulsul viu al graiului nemeșteșugit și descătușat de rigiditatea logică a sistemului gramatical" (Capidan 1943, 56).

Bilingvismul dialectal este, după părerea noastră, cel mai interesant. Prin intermediul acestuia, vorbitorii pot da dovadă de un sentiment conservator, acela de a nu abandona în totalitate limba învățată din generație în generație și transmisă pe cale orală. Școala este instituția care încearcă să *șlefuiască* această latură a limbii, să o facă mai îngrijită, aducând-o în concordanță cu normele limbii literare impuse tuturor vorbitorilor care au un anumit grad de cultură și de cunoaștere, adică să o normeze. Chiar și așa, cum am mai spus, formele dialectale ale limbii sunt tocmai cele care ajută la cercetările actuale. Prin intermediul acestora se găsesc diverse etimologii și, nu în ultimul rând, diferite influențe la nivel lingvistic. Există foarte mulți vorbitori care reușesc să se încadreze în aceste două forme diferite ale limbii – limba literară și dialectul. Nu este un lucru simplu, însă persoanele care doresc să aibă un limbaj îngrijit pot utiliza diferitele forme, în funcție de context. Considerăm că și formele dialectale, arhaice ale unei limbi sunt importante nu atât pentru dinamica vocabularului, cât pentru bogăția acestuia.

Un detaliu interesant despre această formă a bilingvismului găsim și la Th. Capidan, explicat fiind faptul că „bilingvismul dialectal variază după ținuturi. Referindu-ne la limba noastră, el se arată mai pronunțat la Românii transdanubieni, câți apucă să învețe limba literară. Aceștia sunt cu atât mai mult bilingvi cu cât se păstrează în pronunțare unele obișnuințe, pe care nu le pot părăsi ușor, oricât de bine ar vorbi limba din Regat" (Capidan 1943, 56).

Un caz similar îl considerăm și pe cel reprezentat de comunitatea din Carașova. Poate că în cazul lor există un bilingvism și mai important față de problematica discutată până acum. Afirmăm aceste lucruri întrucât carașovenii vârstnici intră în categoria bilingvismului dintre o limbă și un dialect, ei vorbind atât în limba sârbocroată literară (ori, după spusele unora, doar limba croată literară) și într-un grai al acesteia, graiul carașovean, în funcție de context, iar carașovenii mai tineri intră într-o altă categorie specială, aceea a unui bilingvism tangențial, dacă l-am putea numi astfel, întrucât se remarcă acest fenomen atât în vorbirea în paralel a limbii române și a limbii sârbo-croate, cât și în vorbirea celei de-a doua, concomitent cu dialectul acesteia, graiul carașovean. Pentru acest fapt am semnalat această problematică a bilingvismului, una extrem de specială și de rar întâlnită în cercetările efectuate până în prezent, dovadă fiind, în zilele noastre, și liceul bilingv din localitate.

Sub forma unei concluzii legate de bilingvism, în legătură cu dinamica lexicului, problematică pe care am adus-o de mai multe ori în prim-plan, găsim interesant să redăm următoarea afirmație, din care „rezultă că bilingvismul în genere, dar mai ales cel sub forma naturală este în stare să provoace prefaceri adânci în

evoluția biologică a unui grai, dacă în drumul lui nu i s-ar opune structura gramaticală a limbii, care apare sub trei aspecte: fonetic, morfologic și lexicologic. Din acestea trei ultimul, întrucât este vorba de vocabulare care, după cum am văzut, se introduce prin toate căile nu este stabil" (Capidan 1943, 58). Dacă vocabularul este compartimentul limbii cel mai instabil, despre sistemul morfologic aflăm că „n-a putut fi atins de nicio limbă, oricât de mare ar fi fost influența ei în vocabularul nostru" (Capidan 1943, 72). Așadar, această problemă este valabilă pentru oricare idiom, nu numai pentru cazul limbii române.

3. Influența limbii sârbocroate asupra limbii române

Pentru a putea stabili influențele unei limbi asupra alteia este mai mult decât necesar să se cunoască contextul istoric și contactele istorice dintre acestea, de-a lungul timpului. Un caz similar îl reprezintă și cele două limbi despre care discutăm, adică limba română și cea sârbocroată. Desfășurarea evenimentelor istorice este extrem de importantă în explicarea unor interferențe clare dintre aceste două limbi, precum și relațiile dintre aceste două etnii. Așadar, nu doar factorii lingvistici influențează aceste schimbări ale lexicului, ci și cei extralingvistici, care, la un moment dat, pot fi chiar mai însemnați și mai importanți pentru cercetările care se efectuează. Fără de acestea, argumentele nu ar putea fi îndeajuns de clare și nici nu s-ar putea aduce explicații suplimentare unor concluzii trase după cercetările asupra unor limbi.

Cu privire la acești factori amintiți, găsim importantă ideea conform căreia „cunoașterea factorilor extralingvistici în studierea influenței sârbocroate asupra limbii române se impune cu atât mai mult cu cât, dată fiind amploarea influenței slave asupra limbii române, precum și relativ slaba diferențiere dintre limbile slave, criteriile strict lingvistice, în principal fonetic și semantic, oferă certitudine numai într-un număr limitat de cazuri: cuvintele care prezintă trăsături specifice numai uneia din limbile slave. Pentru elucidarea celorlalte este necesară cunoașterea perspectivei istorice a raporturilor dintre poporul român și poarele slave" (Gămulescu 1974, 38). Privim ideea redată ca o concluzie asupra faptelor pe care am încercat să le explicăm noi, personal, în debutul lucrării.

Pentru a exemplifica într-o mică măsură legătura dintre fenomenul lingvistic și contextul istoric, redăm un detaliu interesant, semnalat de către Dorin Gămulescu. Acesta face referiri stricte la contactele care au avut loc între români și populația sârbocroată, susținând: „Contactul dintre populațiile română și sârbocroată este mai vechi în sudul Dunării și își are obârșia în așezarea ramurei [sic!] occidentale a slavilor de sud într-un teritoriu din jumătatea de vest a Peninsulei Balcanice, unde trăia o importantă populație romanică. Documentele istorice îi găsesc pe românii localnici (Vlasi) în componența statului medieval sârb, iar ulterior, în decursul întregului ev mediu, acești români sunt semnalați ca o populație importantă în diferite puncte locuite de sârbi și croați" (Gămulescu 1974, 39).

În urma contactelor care au avut loc, de-a lungul timpului, între populația română și cea sârbocroată, s-au stabilit diverse legături. Acestea au influențat într-o foarte mare măsură factorul lingvistic și, mai cu seamă, partea reprezentată de lexic. Așadar, influențele au fost reciproce, la fel și împrumuturile destul de numeroase. Din limba română au fost împrumutați, în limba sârbocroată, termeni care făceau referire cu precădere la păstorit, la nume de locuri (toponime), dar și la nume de persoane ori sufixe, care se consideră că ar proveni din contactul cu românii balcanici, fiind intrate în limba sârbocroată cu foarte mult timp în urmă, în perioada Evului Mediu. Ținând seama de contextul geografic, acela al așezării românilor, se consideră că influența limbii sârbocroate asupra limbii române a avut efect mai ales în cazul românei vorbite de către populația românească așezată în partea de vest a Peninsulei Balcanice. În momentul în care aceștia au migrat spre nord, este foarte posibil ca, îndreptându-se înspre acea zonă, să fi adus cu ei și elemente de origine sârbocroată, referitoare, de asemenea, la domeniul păstoritului (ex. *doniță, pârtie, cârd, băl* etc.). Denumirea acestei etnii, *sârbii*, precum și adjectivul *sârbesc* devin doi termeni foarte importanți, chiar prestigioși, având un mare impact asupra limbilor slave, tocmai datorită acestor influențe. Astfel, diversitatea limbilor slave începe să fie pusă în umbră, iar slavii să fie considerați, indiferent de particularitatea lor etnică, sârbi. Prin studiul limbii slavone, mai ales cu scopuri religioase, s-a reușit demonstrarea etimologiilor sârbocroate ale unor termeni românești, atât privitor la grafia acestora, cât și la accent și la păstrarea celorlalte particularități lingvistice. Mai mult, se consideră că nu poate fi stabilit un inventar al influenței sârbocroate asupra limbii române fără să se cunoască limba slavonă și fără a avea la îndemână un dicționar al slavonei românești (v. Gămulescu 1974, 39-42).

Migrarea unor importante grupuri de sârbi a avut loc în prima jumătate a secolului al XV-lea, aceștia venind din partea de sud și sud-est și îndreptându-se spre partea de est a Banatului. Toate aceste mișcări s-au produs din cauza victoriilor repetate ale turcilor, în Balcani, și înfrângerii sârbilor, prin anul 1389. Legat de aceste mișcări, aflăm că „legăturile dintre noii veniți [sic!] și populația română autohtonă vor pune bazele unor noi raporturi lingvistice româno-sârbocroate care aveau să continue până în zilele noastre și ale căror urmări sunt cele mai importante, cantitativ, pentru limba română și, calitativ, pentru dialectul bănățean” (Gămulescu 1974, 43).

Afirmam că ne vom interesa îndeosebi de influența limbii sârbocroate asupra limbii române, cu varianta sa regională din partea regiunii Banat, adică subdialectul bănățean. Așadar, considerăm importantă amintirea unor sârbisme păstrate în acest subdialect. Este cunoscut faptul că acest grai al dacoromânei este cel care se bucură de cea mai mare parte a termenilor proveniți din limba sârbă, în celelalte graiuri fiind foarte slab reprezentați sau chiar deloc. Unul dintre factorii care face posibil acest lucru este contextul geografic (poziția geografică) a acestor graiuri în contact, dar și raporturile lingvistice dintre sârbă și română, datorate mișcărilor populației. Prin urmare, trecem la exemple concrete de sârbisme cunoscute și în prezent de către

vorbitorii graiului bănățean: *(a) acupi*, vb., „(a) aduna grămadă” (< scr. *(o) kupiti*); *bagrin* „salcâm” (< scr. *Bagrin*); *avlie* „curte, ocol” (< scr. *avlija*); *buiede* „buruiană” (< scr. *bujad*); *căigană,* var. *găigană* „jumări de ouă, omletă” (< scr. *käjgana*); *căpară* „arvună, logodnă” (< scr. *kapara*); *podrum* „beci, pivniță” (< scr. *podrum*); *a potopi* „a (se) îneca” (< scr. *potopiti*); *slastă* „mâncare de dulce (în opoziție cu mâncarea de post)” (< scr. *slast*); *șumari(u)* „pădurar” (< scr. *šumar*); *tream* „șopron” (< scr. *trem*); *zăitin* „untdelemn” (< scr. *zejtin*); *fălincă* „lipsă, pagubă, greșeală” (< scr. *falinka*); *jemișcă* „pâinișoară, franzelă” (< scr. *zemiška*); *birt* „cârciumă” (< scr. *birt*< germ. *Wirt(shaus)*); (v. Rusu 1984, 271);*(a) divăni* „(a) tăifăsui”; *álă* „monstru, dihanie”; *cáfă* „cafea”; *cârceág* „ulcior”; *baș* „chiar, tocmai”; *căfână* „cafenea”; *ceáce* „nene, frate mai mare”; *gost* „oaspete”; *casáp* „măcelar”; *citav* „întreg, sănătos (la minte)”; *răchie* „țuică”; *pup* „boboc (de floare)”; *sármă* „sarma”; *ierghélă* „herghelie”; *marvă* „vită, toate animalele dintr-o gospodărie”; *pilár* „negustor, precupeț” (v. Frățilă 2010, 101-102).

În ceea ce privește influența de origine sârbă și etimologiile sârbocroate ale cuvintelor amintite anterior, „trebuie subliniat faptul că elementele lexicale de origine sârbocroată din Banat sunt împrumuturi populare din această limbă. Unele sârbisme au o circulație restrânsă, locală, sau sunt ieșite din uz, altele depășesc limitele acestui subdialect, fiind cunoscute în zonele limitrofe: vestul Olteniei, Crișana sau sud-vestul Transilvaniei. Termenii de origine sârbocroată, specifici Banatului, nu au pătruns în limba literară (n.n., C.P. – limba română literară)” (Rusu 1984, 271). Ținând cont de afirmația citată, suntem de părere că acea circulație a sârbismelor intrate în subdialectul bănățean, despre care se spune că ar fi cunoscută și în zonele de tranziție, poate fi pusă pe seama cercetărilor efectuale acum mai mult timp. În prezent, unele cuvinte din acest grai nu mai sunt cunoscute nici de mai tinerii locuitori ai regiunii Banat și, deci, am crede că acestea ar putea fi cunoscute cu atât mai puțin de către vorbitorii din alte regiuni, chiar dacă sunt zone limitrofe.

Este cunoscut faptul că limba română se încadrează în zona limbilor romanice. De aceeași părere sunt și specialiștii în lingvistică, însă, nu în ultimul rând, evidențiază și caracterul slav al acesteia. Despre limba română se spunea, la un moment dat, că începea să devină *încrucișată*. „Caracterul romanic al limbii române rezultă însă nu numai din considerația vocabularului său. Într-adevăr, dacă fondul principal de cuvinte al limbii române este alcătuit din cuvinte latine, există însă un mare număr de cuvinte slave care fac și ele parte din fondul principal de cuvinte – ca, de exemplu *drag, iubi, plăti, prieten, primi, scump* etc., și de care limba nu se poate lipsi. În schimb, morfologia limbii române este de origine latină” (Rosetti 1954, 13). Academicianul Al. Rosetti susține că nu putem forma o frază în limba română fără a ne servi și de elemente latine. În acest sens, cercetătorul dorește să formeze un context din cuvinte de origine slavă, precum *a iubi, prieten, scump* și *drag*, ajungând la un exemplu de genul *iubesc foarte mult pe prietenii mei dragi*. Astfel, suntem obligați să utilizăm și elemente gramaticale latine, precum sufixul *-esc*, sufix de

origine latină (< lat. *-isc*), lexemul *foarte*, utilizat pentru a exprima gradul superlativ (< lat. *forte*), termenul *mult*, provenit din lat. *multum* ori prepoziția simplă *pe* (< lat. *pre*), aceasta din urmă ajutând la construirea complementului în cazul acuzativ. De asemenea, în cazul cuvântului *prietenii*, se recunoaște acel *-i*, ca marcă a pluralului și articol, provenit din lat. *-illi*, dar și *mei* (< lat. *meus*). (v. Rosetti 1954, 13)

Referitor la partea de morfologie, în cazul verbelor reflexive, atunci când are loc clasificarea după sens a flexiunii verbale de acest fel, limba română beneficiază de aceeași taxonomie cu limbile slave. Așadar, avem:

- **Reflexiv obiectiv** (în cazul în care subiectul e în același timp complementul verbului): rom. *a se spăla*, v. sl. *myti se*
- **Reflexivul eventiv** (atunci când în starea subiectului propoziției se produce o schimbare): rom. *a se întrista*, v. sl. *opečaliti se*
- **Reflexivul dinamic** (atunci când acțiunea e făcută de subiect, cu participarea intensă a lui ori cu un interes special): rom. *a se teme*, v. sl. *boiati se*
- **Reflexivul reciproc** (în cazul în care acțiunea e făcută concomitent de două sau de mai multe subiecte și, în genere, fiecare subiect suferă efectele rezultate de acțiunea celuilalt): rom. *a se certa*, v. sl. *svarit'sia*
- **Reflexivul pasiv** (atunci când acțiunea e suferită de subiect și e făcută de către altcineva): rom. *a se creștina*, v. sl. *izgoniti se*
- **Reflexivul impersonal** (atunci când autorul acțiunii nu e cunoscut): rom. *se mănâncă bine*, v. sl. *pišetŭ bo se*(v. Rosetti 1954, 35).

Făcând referire la cunoscutul fenomen lingvistic prin intermediul căruia se împrumută sensul unui cuvânt dintr-o limbă străină, și anume calcul lingvistic, suntem atenționați asupra unei confuzii care poate interveni în procesul studiului: aceea de a fi capabili să deosebim calcul lingvistic de împrumut, întrucât cele două fenomene nu trimit la aceleași rezultate. Astfel, prin împrumut este cunoscut faptul că se adoptă un termen dintr-o limbă străină, „de ex., dr. *izvor* «sursă» reproduce cuvântul v. sl. *izvorŭ*, cu același înțeles. Prin calc lingvistic sau calchierea unui termen după altul, se înțelege adoptarea nu a cuvântului străin, ci a sensului său. Se pornește dela [sic!] sensul cuvântului: dr. *carte* și v. sl. *kniga* desemnează același obiect: «carte». Dar cuvântul slav mai are și sensul de «scrisoare». Prin analogie cu termenul slav, cuvântul românesc va căpăta și acest sens. Deci: dr. *carte* = «carte» și «scrisoare»" (Rosetti 1954, 45).

Cunoscute fiind straturile unei limbi, *substrat, superstrat, adstrat*, despre cel de-al doilea, referitor la aceeași influență a limbii slave și, în special, a limbii sârbocroate, aflăm că aceasta reprezintă un caz special de superstrat. În acest sens ni se explică faptul că „limba cuceritorilor se suprapune peste limba celor cuceriți; cuceritorii învață limba celor cuceriți și îi transmit o serie de trăsături caracteristice" (Rosetti 1954, 20). Din aceste idei susținute de academicianul Al. Rosetti, dar și datorită consultării altor lucrări de specialitate, am remarcat faptul că populația slavă

a fost cea care a învățat limba română, prin intermediul acestui proces intrând numeroase lexeme de origine slavă în fondul de cuvinte al românei, unele dintre acestea fiind foarte des utilizate și cunoscute de toți vorbitorii limbii române, deci nu doar în anumite domenii de interes.

Unii cercetători de seamă erau de părere, în secolele trecute, că limba română ar reprezenta o așa-zisă *limbă mixtă* din cauza elementelor slave meridionale, mai ales că acestea se află într-un număr foarte mare comparativ cu cel al elementelor provenite din alte limbi străine. Chiar și așa, alți lingviști, în studiile lor actuale, consideră că aceste elemente slave au reușit, totuși, să influențeze într-o oarecare măsură înfățișarea de origine romană a limbii române. Mai mult, este cunoscută situația în care puterea de influență a unei limbi străine nu este măsurată în numărul de cuvinte înregistrate în limba influențată, ci de frecvența acestora în idiomul în care au intrat. Așadar, în limba română avem cuvinte de origine slavă, întrebuințate foarte des, chiar zilnic, precum *prieten, drag, iubesc, primesc, plătesc, scump* etc., acestea nefiind neapărat într-un număr foarte însemnat, dar având o frecvență considerabilă în limba română. Drept concluzie pentru cele discutate anterior, în special despre frecvența acestor slavisme, redăm explicația lui Th. Capidan, conform căreia „cuvintele slave la Români, vin în vorbire, imediat după cele moștenite atât sub raportul întrebuințării mai dese, cât și sub acela al derivației" (Capidan 1943, 230). Amintit fiind unul dintre mijloacele de îmbogățire a vocabularului, derivarea, considerăm necesar să menționăm că aceasta a avut o mare influență asupra lexemelor de origine sârbocroată din limba română. După intrarea în limbă a unui termen, mai apoi, prin derivare, acesta ajunge să își formeze o familie lexicală care va urma să fie la fel de utilizată în vorbire precum termenul inițial. Luând un exemplu concret, avem în limba română lexemul *drag*, iar mai apoi, prin derivare, de la acesta s-au format *drăguț, drăgălaș, a îndrăgi, drăgăstos*, fiind frecvent întrebuințate în actul comunicării.

Chiar dacă se face o distincție clară între limbile slave meridionale, există, totuși, o serie de termeni ai căror etimologii nu sunt sigure, în sensul că ar putea proveni fie din limba sârbă, fie din limba bulgară, în ambele dintre acestea pronunțându-se în aceeași manieră. Deci, se explică faptul că unele „cuvinte românești dintre cele mai uzuale, împrumutate din slava meridională, ca: *maică, slugă, cosiță, coasă, plată, plătesc, bivoliță, greblă* și chiar *prieten, nevastă, iubesc* etc. pot veni tot atât de bine din formele sârbești: *majka, sluga, kosica, kosa, plata, platiti, bivolica, grablo, prijatelĭ, nèvasta* (alături de *nevjesta,* întrebuințat mai mult în graiurile apusene), *ljubiti* etc. ca și din cele corespunzătoare limbii bulgare, întru cât [sic!] se pronunță la fel. […] Prin urmare, există printre cuvintele slave din limba română unele care au fost împrumutate deopotrivă de la Bulgari și dela [sic!] Sârbi" (Capidan 1943, 242).

Pentru a înțelege raporturile lingvistice strânse dintre populația sârbă și cea română din Banat, e necesară, așa cum am afirmat, nu numai cunoașterea contextului

istoric, ci și al celui religios. Astfel, dat fiind faptul că românii din regiunea Banat au fost subordonați, pentru o lungă perioadă de timp, bisericii sârbe, considerăm argumentat numărul mare de elemente lexicale sârbocroate în graiul bănățean, mai ales că aceștia cuprind diverse domenii. În plus, se cunoaște faptul că, în afară de lexic, unde influența a fost cea mai mare, graiul sârbocroat a influențat și fonetica și morfologia graiurilor bănățene, numai că într-o măsură relativ redusă față de primul compartiment lingvistic amintit (v. Gămulescu 1983, 44).

În concluzie, considerăm că începuturile influențelor slave asupra limbii române datează de prin secolele al IX-lea – al X-lea, după întregul proces de transformare a limbii latine carpato-danubiene într-o limbă diferită de toate celelalte limbi romanice (v. Pătruț 1974, 114). Ni se pare important să menționăm rezultatul la care a ajuns academicianul Al. Rosetti, în urma cercetărilor efectuate, susținând că această „influență slavă asupra limbii române este cu deosebire vizibilă în domeniul vocabularului, în care elementele slave au pătruns în mare număr. Ele au înlocuit, în parte, termeni de altă origine, în special latini, și au împlinit numeroase lipsuri, cu deosebire în vocabularele tehnice. Penetrația elementelor slave în limba română trebuie explicată, în primul rând, prin bilingvism, românizarea unei mari mase de Slavi și împrejurările economice, politice și culturale care au prezidat la constituirea primelor state românești de la nordul Dunării. Un număr mare de cuvinte slave a pătruns în fondul principal de cuvinte al limbii" (v. Rosetti 1954, 39).

4. Influența limbii române asupra limbii sârbocroate

După o discuție destinată influenței limbilor slave și, în special, a limbii sârbocroate asupra limbii române, ne-am propus să realizăm și o scurtă problematizare inversă, adică aceea a influenței limbii române asupra acestui idiom. Observând că nici în primul caz elementele nu au fost exagerat de numeroase, suntem siguri că nici limba română nu și-a exercitat intens influența asupra limbii sârbe. De fapt, aceasta din urmă probabil că poate fi remarcată doar la nivelul unui singur compartiment lingvistic, cel al lexicului, și în acest caz destul de restrâns.

Influența limbii române asupra graiurilor carașovene a reprezentat obiectul de studiu al investigațiilor efectuate de numeroși cercetători, trezindu-le interesul acestora. De asemenea, facem trimitere la importanta lucrare a lui Emil Petrovici, *Graiul carașovenilor*, afirmând că „unele informații sau date referitoare la influența românească asupra graiurilor, în special cele de ordin lexical, sunt date, accidenta și disparat, în câteva lucrări lingvistice și nonlingvistice. E. Petrovici este primul cercetător care acordă atenția cuvenită acestei problematici, subliniind intensitatea procesului și efectele sale în unele compartimente ale graiului din Carașova, în special în lexic, sintaxă și topică, ca urmare a contactului direct și îndelungat al carașovenilor cu populația românească și a bilingvismului" (Radan 2000, 54).

Raporturile lingvistice dintre limba română și limba sârbocroată se bucură de o menținere apreciabilă, atât temporal, adică de-a lungul timpului, cât și din punct de

vedere spațial. Referitor la cadrul istorico-geografic, dar și la cel etnic, există informații clare conform cărora „strămoşii actualilor vorbitori de limbă sârbocroată, în drumul lor spre Peninsula Balcanică, au trecut – după toate probabilitățile – la vest de teritoriul de formare a limbii și poporului român, orientându-se – în principal – spre litoralul adriatic. Acolo au și apărut, în secolul al IX-lea, primele lor formații statale, în imediata apropiere a așezărilor cu populație romanică, din partea căreia au avut de suferit o influență puternică și de durată, pe toate planurile, inclusiv lingvistic" (Gămulescu 1983, 29).

Discutând anterior despre poziția geografică care a influențat destul de mult raporturile lingvistice româno-sârbocroate, considerăm necesar să menționăm și faptul că apropierea dintre populația sârbă și cea din Țara Românească a dus atât la introducerea limbii slavone în limbajul religios, cât și la împrumutarea unor termeni de factură culturală și administrativă.

Despre limba latină de pe teritoriul iugoslav se susține că a devenit limba română. În acest sens, redăm afirmația care susține ceea ce aminteam, și anume: „Latina din jumătatea estică a teritoriului iugoslav ca și cea vorbită în Dacia și pe ambele maluri ale Dunării inferioare, a evoluat în română. Încercările de a identifica trăsături străromâne în împrumuturile vechi romanice efectuate de sârbocroată în această zonă nu au dus la rezultate pozitive. Împrumuturile românești în sârbocroată, chiar cele care au o vechime apreciabilă, sunt posterioare epocii românei comune și prezintă trăsături dacoromâne, aromâne sau istroromâne" (Gămulescu 1983, 33). Pe noi ne interesează în special trăsăturile de factură sârbocroată apărute în dacoromână, fiind de părere că în acest dialect sunt cele mai numeroase, mai bine reprezentate, în diferite domenii, dar și printre elementele mai bine conservate.

Pentru a nu lungi discuțiile asupra unor lucruri deja discutate, ni se pare interesant să dăm câteva exemple de termeni sârbocroați proveniți din limba română. Acolo unde este posibil, alături de termeni, vom da și etimonul românesc al acestora. Astfel, avem lexeme în limba sârbocroată precum:

> *čuma* „ciumă" (< rom. *Ciumă* < lat. *cyma* sau tc. *čuma*, forma turcă fiind și cea mai plauzibilă), *frula* „fluier" (< rom. *fluier*, vb. *(a) fluiera*, alb. *floere*), *guša* „gușă" (< rom. *gușă* < lat. *geusiae*), *bale* „bale" (< rom. *Bale* < lat.**baba*), *kanura* „canură" (< rom. *canură* < lat. *cannula*, vezi și bg. *Kanura*), *katun* „catun" (< rom. *cătun*), *kreeav* „creț" (< rom. *creț* < lat. *cricius* = *cricus* < gr. *krios* „cerc"), *urlati*, cu derivații *urlikati, urlicati* „a urla" (< rom. *(a) urla* < lat. *ululare*), *burdelj* < rom. *bordei*, *furka* (var. *vurka, (h)urka*) < rom. *furcă*, *mačuga, mačuca* < rom. *măciucă*, *stina* (în Banatul iugoslav) < rom. *stână*, *barzast* „nici pestriț, nici alb (se spune despre capre)" (< rom. *barz*), *laja* „vaca care are pete gălbuie în jurul ochilor" (< rom. *lai*), *trze, trzjak* „miel fătat după termen, târziu" (< rom. *târziu*), *blanda* < rom. *blândă*, *guntura, gunturae* „guturai" (< rom. *gutunar*), *kopsa* „but de berbec sau de capră" (< rom. *coapsă*), *kaš* (în Banatul iugoslav și în ținuturile de la Dunăre) < rom. *caș*, *mamaliga, mamaljuga* < rom. *mămăligă*, *bračir, brašir* „dial. brăcinar, brăcire" (< rom. *brăcire*), *karara* „cărare", *plaj* „plaj" (< rom. *plai*) etc. (v. Gămulescu 1983, 34-38).

În plus față de aceste exemplificări, se poate remarca faptul că împrumuturile de origine română din sârbocroată sunt diverse, aparținând diferitelor domenii de

activitate și denumind atât animale, produse lactate ori alte alimente, termeni geografici, cât și termeni referitori la viața pastorală, la articole de îmbrăcăminte ori la construcții și obiecte de gospodărie.

Pentru a întări convingerile de mai sus și, în același timp, argumentele aduse, notăm că „există și o seamă de împrumuturi din graiurile românești locale aparținând altor domenii de activitate, dar ele constituie fapte de limbă relativ târzii. […] Un domeniu deosebit al raporturilor lingvistice româno-sârbocroate îl constituie numeroasele cuvinte de origine română din argourile sârbești. Numărul apelativelor sârbocroate de origine română se ridică la trei sute, inclusiv variantele dialectale" (Gămulescu 1983, 38).

5. Concluzie

În concluzie, putem afirma că nu doar limbile slave (limba sârbocroată, în mod special) și-au exercitat influența asupra românei, ci și în mod invers, limba română a influențat limba sârbocroată, păstrându-se numeroși termeni și în prezent, așa cum am văzut în exemplele de mai sus.

Referințe bibliografice

Bidu-Vrânceanu, Angela, Călărașiu, Cristina, Ionescu-Ruxăndoiu, Liliana, Mancaș, Mihaela, Pană Dindelegan, Gabriela. 2005. *Dicţionar de ştiinţe ale limbii.* București: Editura Nemira&Co.

Capidan, Th. 1943. *Limbă şi cultură*. București: Editura Fundația Regală pentru literatură și artă.

Crețan, Remus. 2000. *Toponimie geografică*. Timișoara: Editura Mirton.

Deleanu, Marcu Mihail. 1999. *Însemnări despre caraşoveni. Interferenţe lingvistice şi culturale specifice Europei Centrale*. Reșița: Editura Banatica.

Frățilă, Vasile. 1977. *Dialectologia limbii române. Partea I (Curs)*. Timișoara: Tipografia Universității din Timișoara.

Frățilă, Vasile. 2010. *Probleme de dialectologie română.* Blaj: Editura Astra.

Gămulescu, Dorin. 1947. *Elemente de origine sîrbocroată ale vocabularului dacoromân. Elementi srpskohrvatskog porekla u dakorumunsok rečniku*. București: Editura Academiei.

Gămulescu, Dorin. 1983. *Influenţe româneşti în limbile slave de sud.* București: Editura Științifică și Pedagogică.

Muntean, Vasile V. 1990. *Contribuţii la istoria Banatului.* Timișoara: Editura Mitropoliei Banatului.

Pătruț, I. 1974.*Studii de limba română şi slavistică*. Cluj-Napoca: Editura Dacia.

Radan, Mihai N. 2000. *Graiurile caraşovene azi. Fonetica şi fonologia.* Timișoara: Uniunea Sârbilor din România.

Rosetti, Alexandru. 1950. *Contribuţie la o istorie ştiinţifică a limbii române. Influenţa limbilor slave meridionale*. București: Editura de Stat.

Rosetti, Alexandru. 1954. *Influenţa limbilor slave meridionale asupra limbii române. Sec. VI-XII*. București: Editura Academiei.

Rusu, Valeriu (coord.). 1984. *Tratat de dialectologie românească*. Craiova: Editura Scrisul Românesc.

Roxana ROGOBETE
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Otium, literatură și identitate

Abstract: (*Otium*, Literature and Identity) Apparently, the reader's (time of) leisure is associated rather with shallow pleasures, since its connection with literature does not always imply a professional activity. Instead, the writer is the one who can foster from his leisure to instill inspiration in his crucible. Without neglecting a linguistic component (so, considering terminology), we shall consider first the notion of *otium*, with its varieties in several languages with positive or negative connotations (*oisiveté*, even *loisir* or *fainéantise* in French; *leisure*, *idleness* in English; *Muße/ Musze/ Müßiggang* in German). Our paper will then focus on several literary texts in which rather a *vita contemplativa* is represented, and not a *vita activa*. Therefore, we will try to discover to what extent *otium* means a simple free time or one that can be dedicated to creativity or contemplation, which enhances identity in I.L. Caragiale's *Repausul dominical*, Lucian Blaga's *Estoril* and considering other texts such as Montaigne's well-known essay, *De l'oisiveté.* Pragmatically suspending productivity does not imply a void of conscience, but an assumed respite which can facilitate revelation, reflexivity (as well as overlooking "e" in Perec's *La Disparition* does not deny literature), for, as Seneca states, „Otium sine litteris mors est et hominis vivis sepultura". The interlude brought by *otium* shapes/reshapes the artistic imaginary, but remains fundamental for culture, like Max Frisch expresses: „Muße und Wohlleben sind unerlässliche Voraussetzung aller Kultur".

Keywords: otium, literature, identity, imaginary, reflexivity

Rezumat: Aparent, timpul liber al cititorului este asociat unor plăceri mai degrabă frivole, de vreme ce conexiunea acestuia cu literatura nu implică întotdeauna o activitate profesionistă. În schimb, scriitorul este cel care se poate nutri din timpul liber pentru a instila inspirația în creuzetul literaturii. Fără să neglijăm o componentă lingvistică în ceea ce privește terminologia, pornim de la noțiunea *otium*, cu variantele sale în diferite limbi, conotate pozitiv sau negativ (*oisiveté*, chiar *loisir* sau *fainéantise* în franceză; *leisure*, *idleness* în engleză; *Muße*/ *Musze*/ *Müßiggang* în germană), pentru ca discursul nostru să se axeze pe câteva texte literare în care este reprezentată mai degrabă o *vita contemplativa*, în detrimentul unei *vita activa*. Astfel, vom încerca să descoperim în ce măsură *otium* reprezintă timpul liber sau unul propice creativității/ contemplației creatoare care conferă dimensiuni identitare în *Repausul dominical* al lui I.L. Caragiale sau *Estoril* al lui Blaga, dar având în vedere și alte texte, precum binecunoscutul eseu al lui Montaigne, *De l'oisiveté.* Suspendarea unei productivități pragmatice nu presupune un vid al conștiinței, ci un răgaz asumat, ce poate favoriza revelația, reflexivitatea (așa cum omiterea lui „e" din *La Disparition* de Perec nu poate eluda literatura), căci, așa cum spune și Seneca, „Otium sine litteris mors est et hominis vivis sepultura". Interludiul configurat prin acest otium formează/ deformează imaginarul artistic, dar rămâne, după Max Frisch, fundamental culturii: „Muße und Wohlleben sind unerlässliche Voraussetzung aller Kultur".

Cuvinte-cheie: otium, literatură, identitate, imaginar, reflexivitate

Studiul nostru se axează pe modalitatea de a literaturiza timpul liber, acest răgaz pe care ni-l acordăm, pentru diferite scopuri sau activități, ori, de ce nu, marcând tocmai lipsa ocupației, pentru că poate reprezenta o marcă identitară:

„Nowadays the favoured sense in which leisure is said to be gaining importance in a qualitative sense is a source of our identities – our own and other people's conceptions of who we are" (Roberts 1999: ix).

Aparent, timpul liber al cititorului este asociat unor plăceri mai degrabă frivole, de vreme ce conexiunea acestuia cu literatura nu implică întotdeauna o activitate profesionistă. În schimb, scriitorul este cel care se poate nutri din timpul liber pentru a instila inspirația în creuzetul literaturii.

O discuție de ordin terminologic este însă necesară ca preambul, astfel încât ne vom îndrepta atenția asupra noțiunii *otium*, cu variantele sale în diferite limbi, conotate pozitiv sau negativ. Domeniul filologic este strâns legat de acest termen:

„Among the key activities of *otium* are reading and writing. Literature itself both in its production and reception therefore provides a paradigmatic analogue for the practices and enjoyments of creative leisure" (Fludernik, Nandi 2014: 4).

Proiecte ample, de dimensiunea unor școli doctorale integrate, cercetează variate dimensiuni ale lui *otium*, iar alegerea textelor este grăitoare: cele mai ofertante texte au fost considerate cele din literaturile romanice[1], fiind urmate de cele anglofone, care au avut, de fapt, „norocul" cu așa-numitele literaturi postcoloniale, pentru că exista opinia conform căreia colonizatul este cel care pierde timpul (este *The 'Lazy Native'*, vezi Fludernik 2014: 135), se află într-o stare de nedeterminare, așteptând parcă salvatorul colonizator să îi dea un sens, să-l pună la treabă, să-l educe.

Monika Fludernik și Miriam Nandi explică originea termenului *otium*:

„Originally opposed to *negotium*, 'business', but perhaps also 'busyness', like its Greek model, σχολή [*scholē*] or θεωρία [*theoría*], it privileges aristocratic relaxation from civic duties or war over the peasant's, artisan's or slave's rest from toil" (Fludernik, Nandi 2014: 4).

Încărcătura bivalentă este resimțită și în cadrul latinei, unde are atât sinonime cu valențe pozitive, cât și unele cu sens negativ:

„Synonyms for *otium* in the positive sense were *quies* (relief from toil, rest, repose), *requies* (rest from labor, a leisure occupation), and *tranquilitas* (tranquility, calm). Synonyms for *otium* in the negative sense were *desidia* (idleness, slackness), *inertia* (idleness, sloth, indolence), *ignavia* (idleness, sloth, faint-heartedness), and *luxuria* (indulgence, luxury, licentiousness)." (Sadlek 2004: 33).

Câteva variante de traducere a noțiunii în diferite limbi sunt oferite de Fludernik și Nandi:

„For this kind of *otiose leisure* (as one might translate the Latin concept), the English language fails to supply a distinct lexeme, variously denominating *otium* and related phenomena as *idleness*, *indolence*, *leisure*, *relaxation*, *recreation*, *repose*, *rest*, *retirement* and often employing modifying adjectives to signal the type of leisure referred to: *otiose*, *retiring*, *indolent*, *lazy* as in the phrases

[1] Ne referim, spre exemplu, la cursul *Muße und Erzählen in der Romània,* care s-ar traduce *Otium și narațiune în Romània*, propus la Albert-Ludwigs-Universität Freiburg, ce face parte dintr-un plan de cercetare în care autoarele Fludernik și Nandi au fost implicate.

otiose leisure or *idle repose*. By contrast, Italian sports the lexeme *ocio*, German has *Muße*, and French *l'oïsivité*, which are often (though not consistently) distinguished from *Freizeit* or *loisir(s)* ('free time', 'leisure'). Semantically and collocationally, *leisure* and *idleness* frequently co- occur with terms denoting a range of pleasurable activities (strolling, rambling, ambling, loitering) and are associated with entertainment and amusement or diversion" (Fludernik, Nandi 2014: 3).

Pentru a intra și în sfera germanofonă, am optat pentru detalierea corespondentului din dicționarul fraților Grimm (DWB)[2]. Astăzi, pentru *otium* este utilizat *Muße,* care provine din *Musze* (cu variantele ahd. *muoza*, mhd. *muoze*, mitteld. *mûze*, mnd. *mote*), termen care a dezvoltat mai ales un sens temporal (*musze*, *gelegenheit, freie zeit etwas zu thun* – oportunitatea, timpul liber de a face ceva anume*; freie zeit überhaupt* – timp liber în general), dar și unul spațial (*die örtliche bedeutung des gegebenen raumes, spielraums* – spațiu al jocului) (vezi Grimm, Grimm 1885: 2771-2774). Prin urmare, este un răgaz pe care omul și-l acordă pentru sine, presupune a face pentru sine ceva din proprie inițiativă, fără constrângeri exterioare: „Muße braucht man einerseits, um etwas in Ruhe tun zu können" (Soeffner 2014: 36). Același dicționar DWB propune și *Müßiggang: wer fressen, saufen, spielen, tanzen, muszgang, unkeuscheit treib* – timp în care nu trebuie să te abții de la a mânca, a bea, a (te) juca, a dansa; utilizat mai degrabă cu o conotație peiorativă, în sensul de a pierde timpul, a avea un viciu sau o plăcere vinovată (*Laster*) (vezi Grimm, Grimm 1885: 2780-2781). Așadar, această cultivare a eului poate reprezenta, pe de o parte, o eliberare de nevoile materiale, iar, pe de altă parte, satisfacerea unor cerințe umane rudimentare, atingerea unui confort al trupesculului.

O împlinire prin contemplare este evocată în *Dialogurile* lui Seneca, unde *De otio* este tradus *Despre tihnă*. Chiar dacă pare-se că unui stoic nu i se permite *otio* (aparentul conflict chiar este combătut de Seneca), acesta nu e perceput ca *a te deda lenei*, autorul latin consideră că „retragerea în sine totuși ne va prinde bine" (Seneca 2004: 92), că un om poate „să se încredințeze cu totul contemplării adevărului, să umble în căutarea unor norme de viață și să le pună în practică, într-un loc ferit" (Seneca 2004: 93-94), ferit, de fapt, și de pericolul unor vicii. E de fapt prilejul de a face filosofie, de a „cerceta ce este virtutea" (Seneca 2004: 95) – de a contempla natura, creația, spectacularul ei. În acest mod stoicul poate fi util cetății, se poate retrage spre căutarea unor răspunsuri pe care le poate găsi în natură. Căci natura…

„ne-a înzestrat cu o fire curioasă și, conștientă fiind de arta și frumusețea sa, ne-a zămislit să fim martorii magnificelor ei spectacole, căci și-ar fi pierdut rolul muncii dacă lucrarea ei, atât de vastă, de

[2] O altă explicație apare la Annette Holba, care face și o incursiune diacronică, ea trecând în revistă modul în care *leisure* a fost înțeles de-a lungul timpului, de la Aristotel în Antichitate, la Evul Mediu (Toma d Aquino, John of Salisbury), Renaștere (Montaigne, Petrarca, Francis Bacon), Iluminism (Kant, Adam Smith), până în perioada modernă (Thorstein Veblen, Josef Pieper), și în epoca postmodernă: „*Otium* means 'to be free from action' and it is the equivalent of the quiet life (Petrarch 2001). The Oxford Latin Dictionary also defines *otium* as 'being free from action'. Additionally, the Oxford Latin Dictionary defines negotio, to mean 'to be at work' or 'to negotiate a task'. *Otio* means to be 'at leisure' and *neg* negates the term, meaning 'to be without leisure' ensuring that one cannot be at work and at leisure simultaneously" (Holba 2007: 56).

luminoasă și de fin țesută, atât de strălucitoare și în multiple feluri frumoasă, ar fi fost expusă în singurătate. [...] Ca să înțelegi că natura a vrut să fie privită, nu doar văzută, uită-te la locul în care ne-a plasat. Ne-a așezat în centrul creației sale și ne-a dat posibilitatea de a vedea pretutindeni în jurul nostru; și nu l-a făcut pe om doar drept, ci și potrivit pentru contemplație" (Seneca 2004: 96-97).

Sunt enumerate trei moduri de viață: „Una este dedicată plăcerii, a doua contemplării, a treia acțiunii" (Seneca 2004: 100), însă sinteza este calea lui Seneca, pentru că „toate cele trei feluri de viață, mereu sub alte nume, ajung în același punct" (Seneca 2004: 100). Nu este trândăvie aici, ci tihna de a face ceva folositor cetății. Suspendarea unei productivități pragmatice nu presupune un vid al conștiinței, ci un răgaz asumat, o repliere ce poate favoriza revelația, reflexivitatea (așa cum omiterea lui „e" din *La Disparition* de Perec nu poate eluda literatura):

„natura voiește ca eu să fac două lucruri: să acționez și să mă dedic contemplației: le împlinesc pe amândouă, de vreme ce contemplația însăși nu se poate concepe în absența acțiunii" (Seneca 2004: 98).

Conchizând în cea de a 82-a scrisoare către Lucilius că „[o]tium sine litteris mors est et hominis vivis sepultura" (Seneca 1970: 242) („tihna fără de studiu este moarte, e viața unui om îngropat de viu", Seneca 2007: 291), Seneca se referă la faptul că *otium* înțeles ca pură plăcere înseamnă moartea, o moarte a conștiinței, o lipsă a activității, a celei intelectuale (care, până la urmă, se poate desfășura oriunde: „Astăzi a fost o zi plină, nimeni nu m-a făcut să pierd nici măcar o clipă; am împărțit-o în întregime între pat și lectură"[3], Seneca 2007: 298) . Or pentru Seneca *otium* este alăturat filosofiei, gândirii, care este și cea care îi dă o dimensiune socială: tihna, ieșirea din cetate, din social, din politic, retragerea din treburile cetății numai pentru plăcere este *îngropăciune*, „omoară" mintea. Dar tihna ca activitate ludică, poate chiar jucolară, se situează pe un nivel mult mai înalt, ea reprezintă salvarea, bunăstarea și împlinirea. Doar după desăvârșirea interioară prin contemplare omul este capabil să fie cu adevărat util și societății, iar *otiumul* presupune o angajare în termeni estetici.

Dacă „retragerea în tihnă începe să devină necesară pentru toți" (Seneca 2004: 101), și Petrarca abordează acest aspect în *De otio religioso* în 1356:

„Petrarch defends the importance of withdrawal from the world of busy practical labour, negotium, to pursue the life of solitary intellectual pursuits, a life dedicated to thought and writing" (Sadlek 2014: 17).

E la Petrarca o retragere în sens religios (a heremiților), pentru găsirea divinității, găsirea absolutului în creștinism. Textul ce vine ca o continuare la *De Vita Solitaria* propune o viață contemplativă care contracarează pericolul *acediei*, blamat în perioada medievală și uneori confundat cu *otium*[4]:

[3] Brunner amintește câțiva scriitori care ar fi preferat patul pentru activitățile scriitoricești (Marcel Proust, Mark Twain, Heinrich Heine, William Wordsworth), căci: „Abandonul la orizontală pare să le fi permis o concentrare specială" (vezi Brunner 2012: 100-101).

[4] Vezi și: „Over the course of the Middle Ages, idleness would become a subcategory of one of the Seven Deadly Sins, *acedia*, and work would become a major antidote against that vice" (Sadlek 2004: 95).

„According to Petrarch [...] a few monks feared *otium* was mindless and wasteful because it did not produce immediate, tangible results (an early illusion of progress). By the late 14th century negative implications of *otium* prevailed. Petrarch attempted to bring the *sententia populus* (popular understanding) of *otium* back to the philosophical ideal of leisure. *De Otio Religioso* was Petrarch's attempt at this recuperative effort. Petrarch's ideal of *otio* (being at leisure) is grounded in contemplation and reflection. He argued that nothing of the world is really satisfying. He posited that if human beings do not engage leisure, their ability to choose the best path in life would be obscured." (Holba 2007: 63). Și la Petrarca apar cele două variante ale *otium*ului: „first leisure is relaxed and weakens our minds, this equates to relaxation, recreation, entertainment. The second leisure cultivates our minds and makes our inner self strong. Of course, this second leisure is philosophical leisure." (Holba 2007: 64).

Michel de Montaigne, în schimb, pare că vorbește *Despre trândăvie*[5] în *Eseurile* sale, ferindu-se de aceasta la îndemnul lui Lucan: *Variam semper dant otia mentem* („Duhul se risipește, dacă mereu trândăvește", Lucan, IV, 704). Însă și el aduce de fapt în discuție tihna:

„De curând mă trăsei la mine, hotărât, pe cât îmi va sta cu putință, să nu mai caut alt decât a petrece în tihnă și de o parte, cât îmi va fi dăruit a trăi; mi se părea că nu puteam mulțumi mai mult mintea mea, decât s-o las cu totul în voie să-și cate de ale sale și să se stâmpere și să se așeze în sinea ei" (Montaigne 1966: 28). Tihna, și nu trândăvia, este cea care aduce fermentul gândirii: „ca un cal scăpat, își dă de o sută de ori mai mult de lucru sieși decât se trudea pentru altul; și-mi scorni atâtea năluci și năstrușnice grozăvii de-a valma, fără șir și noimă, încât pentru a privi pe îndelete netoția și ciudățenia lor, apucatu-m-am a le pune pe răboj" (Montaigne 1966: 28).

În acest sens, tihna întreține imaginația, scriitura, chiar *poiesisul*.

Dacă la Seneca nu există tihnă contemplativă fără acțiune, Montaigne are o viziune mai drastică: realizează tranziția către pasiune și joc și amintește mai degrabă de o nobilitatea ludică a aristocrației, care face trecerea de la calul ca animal de muncă la cel înnobilat de relaxare, sport, hobby[6]. Practic, cei trei autori – Seneca, Petrarca, Montaigne – propun retragerea individului din responsabilitatea unui *homo faber*, spre *homo sapiens* pur, iar motorul acestei evaziuni este acest *otium*, pe care l-am regăsit și la Lucian Blaga, care va căuta, în *Estoril*, pacea sudică, iar contemplarea nu lipsește din tablou. Studiile menționează câteva locuri propice acestei retrageri (die *Muße*) pentru a găsi *die Muse*: peisajul din *Estoril* este grăitor în acest sens:

„Casele cresc în pădurea de pini/ albe sau ca șofranul/ lucind pe coline./ Mai potolit oceanul/ mângâie locul sorin./ Largul prieste nălucilor line.// Cu crestele-n arc, doar batrânii palmieri/ se mai leagănă încă/ întârziați în furtuna de ieri.// Îmbrăcată în zâmbet și aur/ Cora brodează/ subt oleandri,

[5] Același termen *oisiveté* din varianta franceză a lui Seneca (Sénéque: 1970) apare în română ca „tihnă", în timp ce la Montaigne este tradus ca „trândăvie", iar în engleză eseul francezului va fi tradus *On Idlenes*. În același timp, Montaigne are un alt eseu intitulat *Împotriva trândăviei* (Montaigne 1971: 249-252).

[6] Dar înțelegând și scriitura ca o cursă și ca un hobby al celor nobili: „Taking retirement from his post in the *Parlement* of Bordeaux, the essayist had sought to give his mind the leisure to get to know itself and settle into itself. But the result has been the opposite: his mind has behaved like a runaway horse, begetting fantastical delusions and monsters, which the essayist has decided to write down." (O'Brien 2006: 56). În acest sens, și imaginarul are nevoie de un „dresaj", de un fir care să dea coerență construcției, pentru a evita haosul criticat de Horațiu: „*Velut aegri somnia, vanae / Finguntur species*" (vezi Montaigne 1966: 28). Citările din acest eseu îl dezvăluie pe Montaigne și ca cititor profesionist.

subt alungitele foi./ Timpul ce iese din casă,/ cât de ușor l-ai putea prinde iar/ să-l reții cu un fir de mătasă.// Aceasta e pacea. Pace, în care/ crește imperiul/ ceresc printre noi." (Blaga 1982: 199).

Exterioritatea permite aici instalarea unui *otium*, retragerea nu mai are loc într-un spațiu închis:

„Anumite locuri din natură pur și simplu invită la tolănit: pajiștile, plajele sau lespezile domoale, scăldate în soare. Locuri unde privirea nu se mai oprește în tavan, ci în azurul nesfârșit al cerului și în formele norilor, permanente metamorfoze în încercarea lor de a cuceri infinitul." (Brunner 2012: 39).

Ultima strofă este cea care situează pacea într-un ceresc intelectual, o plenitudine care nu se poate obține decât prin retragere, *otium*, căci este plină de atribute la un nivel nelumesc („Timpul ce iese din casă"), care trimite până la urmă și la literatură (*otiumul* presupune și o reflexivitate a comunicării poetice).

O literatură care poate trata nu numai acest înalt, ci și degradarea lui. Ajungem astfel la Caragiale, care, pe linia lui Alecsandri, arată modul în care balcanismul, dar și burghezia, înțeleg prost *otiumul*, se duc în frivola *Müßiggang*, neputând înțelege ce este *Muße*, *otium*. De ce spunem balcanism? Pentru că există și teoria climatului care spune că mediul, geografia sunt determinante la nivel identitar.

Dacă pentru romanul din Antichitate exista o pauză în miezul zilei de la activitățile productive tocmai datorită mediului (*căldură mare, monșer...*), sudicitatea termenului *otium* este explicabilă. Balcanismul se înscrie în tipul sudic, dar presupune și o degradare, balcanicul preia stilul de viață romanic, dar devine leneș, trândav – atinge negativul acestui *otium* (o „moleșeală" împotriva căreia se situează Seneca, deoarece „trândăveala" ori „lenea" ar „contamina" și latura spirituală: „Spiritul se moleșește și se vlăguiește încetul cu încetul, deopotrivă cu trândăveala și lenea în care zace", Seneca 2007: 291).

Această trândăvie este figurată ca o adevărată „artă a orizontalei" (vezi Brunner 2012) la Vasile Alecsandri, în textele căruia damele discută neapărat pe o canapea, cavalerii ocupă divanele și fumează în mod necesar: „două dame pe o canapea", „se pune pe canape", „Una din ele șade pe o canape îmbrăcată cu stofă argintie; a doua s-au încuibat, ca o porumbiță delicată, într-un jîlț elastic", „Toți cavalerii din scenele precedente, împreună cu alții, adunați într-un salon destinat pentru fumători, unii își fac țigarete împrejurul unei mese, pe care se găsește un vas frumos de bronz plin de tutun turcesc; alții stau lungiți pe divanuri și urmează cu ochii fumul albăstriu ce se ridică în văzduh" (*Un salon din Iași*, Alecsandri 1966: 75, 77-78, 88-89). Poziția a devenit un obicei, pare că trupurile sunt complementare acestor divane, se articulează numai în jurul lor, deși „peisajul uman" dovedește imixtiunea pretențiilor occidentale cu „restanțele" orientale:

„Într-o sară din luna trecută eram adunați mai mulți prietini, toți lungiți pe divanuri, după obiceiul oriental, și înarmați de ciubuce mari, carele produceau o atmosferă de fum vrednică de sala selamlicului unui pașă." (*Baltă-Albă*, Alecsandri 1966: 172).

Otiumul e sublimat în senzualism, bufonerie și caricaturizare.

Micul burghez al lui Caragiale din *Repausul dominical*, în schimb, nu poate suporta *otiumul* ca îndepărtare de ceilalți pentru o mai bună sondare interioară:

> „– Monșer - îmi zice - nevastă-mea s-a dus la țară cu copiii, la neamurile ei, tocmai în Muscel... Eu n-am vrut să merg... mai întâi, mi-a fost lene să mă scol așa de dimineață; și pe urmă, drept să-ți spun, nu-mi plac petrecerile patriarhale; eu sunt orășean; mie-mi place orașul... dar... nu duminicile și sărbătorile... N-am văzut ceva mai urât pe lume decât un oraș mare în zilele de repaus dominical! Toate prăvăliile cu obloanele lăsate ca pleoapele în somn... Ce somn!... Peste tot închis!... Să vrei să te spânzuri, n-ai de unde să-ți cumperi un șireang... Lipsa asta de activitate, de viață, de mișcare comercială mă apasă pe umeri, mă trage și pe mine la somn; și nu pot dormi măcar - parcă sunt în stare de insomnie... și când mai văd și toată mitocănimea asta parvenită, prostimea asta elegantă, învârtindu-și roatele cu cauciuc în neștire, îmi vin fel de fel de idei... primejdioase... De un ceas umblu să dau de un prietin... parcă toți au intrat în pământ!" (Caragiale 1988: 231).

Costică Parigoridi nu are cum să se retragă la un gând mai înalt, rămâne un simplu *homo faber*, latura practică este cea care îi dă satisfacție, nicidecum cea intelectuală, care putea fi cultivată în *otium* (cum ironic se și sugerează: „– Dar ce să facă?... să citească psalmii proorocului David?"). Aici *otium* are o conotație tragică: negarea lui e fuga de sine, de colectivitate, înseamnă a nu putea sta cu tine însuți, nevoia socialului, a comunicării cu celălalt: „Nu știu, monșer; dar sunt plictisit ca un cățel pe care stăpânul l-a uitat încuiat în casă... Îmi vine să urlu de urât..." (Caragiale 1988: 233). Abandonate de cei aproape și în derivă, personajele se dedau plăcerii pure, e un *loisir* burghez în care se pierde nobilitatea: burghezul rămâne la aspirația banului, în timp ce aristocratul folosea banul sau munca fizică pentru sport, pentru hobby, plăcere.

De la înțelegerea divergentă pe care o avea termenul *otium*, societatea postmodernă pare a fi reținut numai varianta unei relaxări consumiste ori tehnologizate:

> „A postmodern idea of leisure is not the philosophical leisure that Aristotle suggested, rather, it is the understanding of leisure as mere idleness or relaxation, neither of which cultivates the *anima* (soul)." (Holba 2007: 73).

Este adevărat că, într-o societate în care avem de a face cu fenomene precum *burnout*, *workaholism*, cu tehnologizare și comodificare, cu lipsa socializării reale și preferința pentru lumile virtuale, e nevoie nu numai de *otium*, ci și de mai obștescul *recreation*[7], *leisure activity* care presupune joc, relații interpersonale, reconectare la sine, dar și la ceilalți. S-a ajuns astfel la adevărate *leisure studies* și *leisure theories* (sau *Freizeitforschung*, *Freizeitwissenschaft*), *recreation theories*, cărți din zona *self-help* pentru *leisure management*, având rolul de a îmbunătăți calitatea vieții (căci se urmăresc o oarecare regenerare sau relaxare a corpului și a minții, senzația de

[7] „Recreational activities differ from the action of philosophical leisure in at least four ways: in different underlying philosophical assumptions, in the method of doing, in the telos of the action, and in the matter of time orientation" (Holba 2007: 107).

confort, de siguranță) și care intră în domenii precum media, sporturile, artele, gastronomia, familia, educația etc[8].

În acest fel, nu munca este cea care poate salva omul[9], ci *otiumul* venit ca recompensă, ca modalitate de a cuceri timpul și de a-l domina:

> „The whole point of leisure is not to give human beings a coffee break but to help human beings grasp the realization of our fullest potentialities and wholeness. Wholeness is what we really strive for and it is what we seek to the deepest level of our interiority. From the theistic perspective, a human being's soul is saved not through work but in leisure." (Holba 2007: 72).

Este o salvare aparent frivolă, dar reprezintă și dislocarea din marasmul cotidian, o limpezire a cugetului[10]. O salvare care poate fi gândită în două moduri. Dacă avem în vedere o cultură germanică a muncii de tip protestant (vezi binecunoscutul studiu al lui Max Weber – *Etica protestantă și spiritul capitalismului*), al cărei stindard e productivitatea, se aspiră la relaxarea romanică; în schimb, mediteraneanul aspiră la o bunăstare materială venită mai degrabă din zona germanică[11].

Fludernik și Nandi polarizează diferit aceeași idee, bazându-se pe axa Vest/Est (incluzând coloniile): „The contemporary echo of this romantic colonialism, which the German philosopher Peter Sloterdijk has called Eurotaoism (1989), that is, the Western colonial desire for Eastern relaxation, calm and inner peace, needs to be ironically contrasted with the fact that life in the 'East' is in fact much more hectic, that due to globalization people in former colonies are working harder and longer hours, particularly if they belong to the lower classes" (Fludernik, Nandi 2014: 7).

Ne trece prin minte, astfel, că mai degrabă *otiumul* ține de nobilitatea minții, de creație pur intelectuală, așadar, literatura fiind o parte consistentă a acesteia, și poate fi mai puțin legat de veracitatea lumii moderne. În ce fel oare creația, astăzi, când *otiumul* este doar plăcere, consumerism, *à la* Caragiale, mai poate fi literară,

[8] Pentru un studiu care aduce în discuție multe discipline implicate în aceste *leisure studies* vezi Rojek, Veal, Shaw 2006, respectiv Rojek 2010, unde sunt discutate atât perspective sociologice, economice, filozofice, geografice (având în vedere că spațiul reprezintă o componentă esențială pentru desfășurarea acestor „leisure activities"), psihologice (care să rețină comportamentul uman în cadrul unor astfel de activități), cât și chestiuni legate de mediu, turism, management al resurselor (fie că vorbim de dimensiunea temporală, fie de cea materială, sau, de ce nu, de cea emoțională), diferențe de gen, clasă, vârstă etc.

[9] Brunner explică unele critici legate de repaus: „Pentru că ne-am lăsat pătrunși, dincolo de orice limită, de îndemnul spre o activitate neîntreruptă, convinși că orice altă formă de existență nu poate fi decât un semn de indisciplină, de slăbiciune și de lipsă de ambiție." (Brunner 2012: 21).

[10] Sau, ironic, amintește de condiția primară: „Poziția la orizontală cuprinde aproape întreg spectrul de trăiri, de la pasivitate absolută la activitate pasională. Da, viața omenească începe și se termină la orizontală" (Brunner 2012: 17).

[11] Hesse explică atracția pe care occidentalul o resimte față de arta orientală tocmai prin tihna orientală: „Der Hintergrund jener morgenländischen Kunst, der uns mit so großem Zauber fesselt, ist einfach die orientali-sche Trägheit, das heißt der zu einer Kunst entwickelte, mit Geschmack beherrschte und genossene Müßiggang" (Hesse 1973: 14-15).

filosofică, artistică în general? Și tocmai pentru că zeul nu poate să moară, el se retrage în *otium* să-și vadă de o nouă creație[12].

Bibliografie:

Alecsandri, Vasile. 1966. *Proză*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de G.C. Nicolescu. București: Editura pentru Literatură.

Blaga, Lucian. 1982. *Opere 1. Poezii antume*. Ediție critică și studiu introductiv de George Gană. București: Minerva.

Brunner, Bernd. 2012. *Arta orizontalei: laudă tolănitului*. Traducere din limba germană de Mihai Moroiu. București: Baroque Books & Arts.

Caragiale, I.L. 1988. *Temă și variațiuni. Momente, schițe, amintiri*. Ediție îngrijită și prefață de Ion Vartic. Cluj-Napoca: Dacia.

Eliade, Mircea, Culianu, Ioan Petru. 1993. *Dicționar al religiilor*. Cu colaborarea lui H. S. Wiesner. Traducere de Cezar Baltag. București: Humanitas.

Fludernik, Monika, Nandi, Miriam. 2014. *Introduction*, in Monika Fludernik, Miriam Nandi (ed.), *Idleness, Indolence and Leisure in English Literature*. London: Palgrave Macmillan, p. 1-16.

Fludernik, Monika. 2014. The Performativity of Idleness: Representations and Stagings of Idleness in the Context of Colonialism, in Monika Fludernik, Miriam Nandi (ed.), Idleness, Indolence and Leisure in English Literature. London: Palgrave Macmillan, p. 129-153.

Grimm, Jacob, Grimm, Wilhelm. 1885. *Deutsches Wörterbuch*. 16 Bde. in 32 Teilbänden. Band 6: L, M. (Teilband 12). Leipzig, intrările pentru *musze* și *müsziggang* fiind disponibile online la http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GM08714#XGM08714 (*musze bis müsziggängerisch*) și http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung &hitlist=&patternlist=&lemid=GM08721#XGM08721 (*müsziggang bis muszkorn*), accesate ultima dată la 21 ianuarie 2017.

Hesse, Hermann. 1973. *Die Kunst des Müßiggangs. Kurze Prosa aus dem Nachlass*. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Volker Michels. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag.

Holba, Annette. 2007. Philosophical Leisure. Recuperative Praxis for Human Communication. Mikwaukee: Marquette University Press.

Montaigne. 1966. *Eseuri*, I. Studiu introductiv și note de Dan Bădărău. Traducere de Mariella Seulescu. București: Editura Științifică.

Montaigne. 1971. *Eseuri*, II. București: Editura Științifică.

O'Brien, John. 2006. *Montaigne and antiquity*, in Ullrich Langer (ed.), *The Cambridge Companion to Montaigne*. Cambridge: Cambridge University Press, p. 53-73.

Petrarca, Francesco. *De otio religioso*, disponibil online la http://www.classicitaliani.it/petrarca/prosa/otio_religioso.htm, accesat ultima dată la 21 ianuarie 2017.

Roberts, Ken. 1999. *Leisure in Contemporary Society*. Second Edition. Wallingford: CAB International Publishing.

Rojek, Chris. 2010. *The Labour of Leisure. The Culture of Free Time*. Los Angeles/London/New Delhi/Singapore/Washington DC: Sage Publications.

Rojek, Chris, Veal, A.J., Shaw, Susan M. (ed.). 2006. *A Handbook of Leisure Studies*. New York: Palgrave Macmillan.

[12] Vezi referirile la *deus otiosus*: „deus otiosus care s-a retras din lumea oamenilor și, ca atare, nu mai are o prezență activă în ritual" (Eliade, Culianu 1993: 27); „este văzut ca un personaj îndepărtat, care nu intervine în treburile de fiecare zi. Ca atare, prezența lui în ritual este, în general, redusă." (Eliade, Culianu 1993: 31).

Sadlek, Gregory M. 2004. Idleness Working. The Discourse of Love's Labor from Ovid through Chaucer and Gower. Washington: The Catholic University of America Press.

Sadlek, Gregory M.. 2014. Otium, Negotium, and the Fear of Acedia in the Writings of England's Late Medieval Ricardian Poets, in Monika Fludernik, Miriam Nandi (ed.), Idleness, Indolence and Leisure in English Literature. London: Palgrave Macmillan, p. 17-39.

Seneca. 1970. *Ad Lucilium Epistulae Morales, II*. With an English Translation by Richard M. Gummere. Cambridge: Harvard University Press.

Seneca. 2004. *Dialoguri II*. Ediție îngrijită, note și indice de Ioana Costa. Trad. din limba latină de Ioana Costa, Vichi-Eugenia Dumitru și Ștefania Ferchedău. Studiu introductiv de Anne Bănățeanu. Iași: Polirom.

Seneca. 2007. *Epistole către Lucilius, I, Epistulae morales ad Lucilium*, *Volumul I (cărțile I-X)*. Traducere din limba latină, studiu introductiv, note și indice de Ioana Costa. Iași: Polirom.

Sénéque. 1970. *Dialogues*. Tome IV – *De la Providence – De la constance du sage – De la tranquilité de l'ame – De l'oisiveté*. Texte établi et traduit par René Waltz, sixieme tirage. Paris: Société d'Édition «Les Belles Lettres».

Soeffner, Hans-Georg. 2014. *Muße – Absichtsvolle Absichtslosigkeit*, in Burkhard Hasebrink, Peter Philipp Riedl (Hrsg.), *Muße im kulturellen Wandel: Semantisierungen, Ähnlichkeitein, Umbesetzungen*. Berlin/New York: De Gruyter, p. 34-53.

Weber, Max. 2007. *Etica protestantă şi spiritul capitalismului*. Traducere de Ihor Lemnij. Postfață de Ioan Mihăilescu. București: Humanitas.

Sorina ȘERBĂNESCU
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Quelques hypostases littéraires roumaines du mythe de Don Juan

Résumé: Le thème du séducteur a fait école dans la littérature universelle. Sa plus célèbre « épiphanie », au sens d'hypostase littéraire, a été le personnage de Don Juan, du drame de Tirso de Molina. Devenu symbole de l'art de la séduction, de la conquête et de l'inconstance amoureuse, suivis, parfois, par le repentir et, même, par la punition, le personnage de Don Juan a évolué du mythe littéraire à l'archétype du séducteur. Les différentes époques et styles d'écriture, aussi bien que l'imagination des créateurs traitant de ce thème lui ont aussi attribué d'autres valeurs telles l'attitude non-conformiste, frondeuse, envers les normes de la vie sociale, une compréhension plus profonde des sens existentiels due au raffinement spirituel et au contact avec la beauté – au sens philosophique et esthétique –, avec la nature humaine et la variété de ses comportements. Le symbole donjuanesque a été souvent contaminé, lors de sa transposition dans des œuvres littéraires et artistiques, par d'autres caractères mythologiques et littéraires tels Casanova le Vénitien, Don Quichotte de Cervantès, Faust de Goethe, etc. Les écrivains roumains ont beaucoup exploité l'archétype donjuanesque, et certains d'entre eux l'ont développé et adapté aux réalités et mœurs roumaines de leur époque. Nous avons esquissé quelques directions d'exploitation sémiologique du personnage donjuanesque dans la littérature roumaine, en insistant sur les différences des incarnations littéraires roumaines par rapport au modèle originaire ainsi que sur leurs valeurs symboliques.

Mots clé: mythe littéraire, mythe de Don Juan, littérature comparée, littérature roumaine, sémiotique littéraire.

Abstract: (Some Romanian literary hypostasis of the myth of Don Juan) The theme of the seducer has done a great school in the world literature. The most famous epiphany, in the sense of literary incarnation, was the character of Don Juan, of Tirso de Molina's drama. The character of Don Juan became a symbol of the art of seduction, of conquest and inconstancy in love, followed sometimes by the repentant and even by the punishment, and has evolved from the literary myth to the archetype of the seducer. Different eras, styles of writing and the imagination of the creators developing this myth have also assigned it other valences such a non conformist and rebellious attitude towards the social life norms, a deeper understanding of the existential sense due to the spiritual refinement and the contact with beauty – in the philosophical and aesthetic sense –with the human nature and the variety of its behavior. The symbol of Don Juan has been often contaminated, during its transposition in literary and artistic works, by other mythological and literary characters such the Venetian Casanova, Don Quixote of Cervantes, Faust of Goethe etc. Romanian writers have fully exploited Don Juan's archetype and some of them have developed and adapted it to the Romanian realities and mores of their time. We have outlined some semiotic directions of Don Juan's character, emphasizing the differences Romanian hypostasis from the model originates as well as their symbolic valences.

Keywords: literary myth, Don Juan myth, Comparative Literature, Romanian literature, literary semiotics.

> «Don Juan [...] c'est l'infidélité perpétuelle, mais c'est aussi la perpétuelle recherche d'une femme unique, jamais rejointe par l'erreur inlassable du désir. C'est l'insolente avidité d'une jeunesse renouvelée à chaque rencontre, et c'est aussi la secrète faiblesse de celui qui ne peut pas posséder, parce qu'il n'est pas assez pour avoir... .» (Denis de Rougemont: 1906-1985)

Introduction: le thème de l'amour, l'archétype de l'amant-séducteur, le motif désir/philtre d'amour et le mythe littéraire de Don Juan

Pour la logique et la cohérence de l'analyse, nous considérons qu'il est nécessaire de définir, tout d'abord, quelques termes qui nous paraissent nécessaires pour une herméneutique des mythes et des symboles: l'archétype, le thème, le motif et le mythe littéraire.

Le type ou **l'archétype** est, selon la définition de Pierre Brunel, « […] un avatar du héros mythique. Fixé à un moment donné, il peut donner l'illusion d'avoir effacé les images antérieures.» (Brunel 1992, 30).

Le thème est un terme généralisant qui désigne une attitude ou une situation non-individualisée et répétitive, spécifique pour les créations littéraires et artistiques: par exemple le thème de l'*amour* chez Denis de Rougemont (Rougemont, 1939*).*

Le terme « **motif** », qui appartenait à l'origine au domaine des arts plastiques, et plus précisément à l'art pictural, est un élément particularisant, toujours itératif, conservant des caractéristiques constantes dans les diverses créations littéraires et artistiques: par exemple *le motif du philtre d'amour* dans la légende de Tristan et d'Yseut, comme élément symbolique du désir amoureux.

Le mythe littéraire est un récit qui puise sa substance dans un mythe qui lui est antérieur et qui est situé sur un plan plus général, «/…/*en dehors du temps et de l'espace littéraire.»* (Brunel 1992, 32), pris dans les différentes croyances populaires ou qui peut être créé par le propre imaginaire d'un auteur particulier et faire ensuite carrière dans une certaine culture ou devenir commun à une aire culturelle plus large: « […] le propre de tout véritable mythe littéraire est d'être contagieux.» (Boyer, 1994, 158).

S'agit-il, dans le cas de Don Juan, d'un thème, d'un motif, d'un mythe ou d'un archétype? Des quatre, dirions-nous.

Le motif du philtre d'amour (comme symbole générique des désirs sensuels, des techniques et moyens de séduction), les archétypes de *l'amant* (connaisseur de l'art d'aimer) et du *séducteur* - celui *«qui séduit, fait tomber en erreur, en faute»* (http://www.cnrtl.fr) (qui est, donc, non seulement un connaisseur dans *l'ars amantis* mais aussi un expert dans l'art de convaincre, au nom de l'amour, par des arguments appropriés) et le thème de *l'amour – ars amantis/l'art d'aimer* – remontent à l'Antiquité gréco-romaine (Anacréon et Sapho chez les Grecs, Ovide – *Amores, Ars amatoria,* chez les Romains*).* La mythologie antique connaît plusieurs séducteurs tels Zeus, Alcibiade ou Thésée.

Ovide, poète et *amant (=celui qui aime)*, reprend le style élégiaque de ses prédécesseurs en assumant un nouveau rôle, celui de *praeceptor amoris*, professeur d'érotisme, spécialiste dans l'art et la pratique de l'amour et de la séduction. Il *enseigne*, donc, les subtilités d'une relation d'amour entre deux partenaires et donne des conseils pour que les deux *amants* jouissent ensemble des délices amoureuses.

C'est pourquoi *la puella* d'Ovide n'est pas seulement un partenaire de plaisir – épicurien (comme chez Anacréon et Properce) ou une proie à chasser parmi beaucoup d'autres –, mais un idéal, en acquérant une valeur générique, voire symbolique. Et, en tant qu'idéal, c'est la quête qui compte, ce qui fait qu'on ne peut pas se contenter d'aimer une seule femme, mais plusieurs.

Gregorio Marañon, l'auteur d'un superbe essai, *Don Juan et le donjuanisme*, considérait *Ars amatoria* comme « […] *le premier manuel d'apprentissage donjuanesque*.» (Marañon 1967, 41). Cette anthologie de l'amour, aussi bien que celle d'*Amores,* abonde également en conseils pratiques adressés aux hommes que l'auteur incite à déployer tous leurs instruments d'engagement à l'amour auprès des femmes qu'ils voulaient conquérir: *«Promettre : qu'est-ce qui te coûte de promettre la lune et les étoiles ?»* (Ovide 1977, 197; notre traduction en français d'après la version roumaine).

En 1630, le moine espagnol frère Gabriel, plus connu sous le nom de Tirso de Molina, a été le premier auteur à avoir développé l'archétype du séducteur dans le personnage de Don Juan (dans sa pièce baroque, *Le Trompeur de Séville et l'invité de pierre* /*El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*,), une figure typique du baroque espagnol, concentrant la hantise des plaisirs sensuels jamais satisfaits, le libertinage, la jouissance, la débauche et le cynisme, l'égoïsme et l'inclination vers la destruction d'autrui comme que de soi-même. Ces traits caractéristiques étaient couramment présentés dans les comédies espagnoles des XVI^{e} et XVII^{e} siècles. Il paraît, en effet, que le personnage de Don Juan est né d'un fait divers présenté dans les Chroniques de Séville qui racontaient l'histoire, au XIV^{e} siècle, du fils de l'amiral Alonso Jofre Tenorio, Don Juan Tenorio, qui tua le commandeur Ulloa après avoir séduit sa fille. Selon la légende, les moines qui avaient enterré le commandeur, révoltés par cet assassinat, tuèrent Don Juan Tenorio et cachèrent son corps, en prétendant qu'il avait été foudroyé par le Ciel et jeté dans l'Enfer pour avoir refusé de se repentir pour ses vices et débauches. Pourtant, ni les Chroniques de Séville ni les archives des familles Tenorio et Ulloa ne mentionnent la disparition suspecte de Don Juan Tenorio ou une statue de pierre ayant été ranimée pour le châtier. Il faut voir, sans doute, dans cette récupération morale rajoutée aux faits historiques l'influence catholique de l'époque aussi bien que la punition du Mal, spécifique pour la trame narrative des légendes et ballades populaires bâties traditionnellement sur le schéma du combat du Bien et du Mal, avec la victoire du premier. Cet aspect punitif est aussi présent dans la pièce *Dom Juan ou le Festin de pierre* de Molière (1665) et, ensuite, dans *L'invité de pierre* d'Antonio Zamora (*El convidado de piedra*, pièce jouée en 1713 et publiée en 1744) et *l'Étudiant de Salamanca* de José de Espronceda (*El estudiante de Salamanca*, un poème narratif de 1704).

Le mythe littéraire de Don Juan au *Siècle d'or* espagnol est donc né du mélange des deux éléments: le thème ancien du *Séducteur* et la légende du *Convive de pierre*. (Maeztu1999, 142). *Le motif du mort offensé* qui revient de sa crypte pour

venger son honneur, celle d'une victime féminine du séducteur et le thème de la punition divine ont été, d'ailleurs, puisés dans une légende populaire de l'Occident européen. Par exemple, un conte populaire breton, dont il existe 300 versions, raconte également qu'un marié traversant, le soir de ses noces, un cimetière, invita une statue de pierre au festin. La conjonction des différents thèmes paraît, donc, difficile en dehors du monde chrétien : l'existence de l'Enfer ainsi que l'idée de péché lié à la mort et à la rédemption. La légende du revenant vengeur lie la substance mythique de Don Juan espagnol à la culpabilité et à la punition. Il s'amuse en dupant le plus grand nombre possible de femmes et, même, d'amis, en pensant qu' «*il y a encore du temps jusqu'au jugement dernier*» (c'est le célèbre refrain de *El Burlador de Sevilla*: «*Tan largo me lo fiáis*»). Don Juan de Tirso de Molina donne, en effet, l'impression non pas de séduire, de conquérir les femmes par son charme et son pouvoir de séduction, mais, plutôt, de tromper et d'abuser les femmes (*burlador*). C'est seulement à partir de la version de José Zorrilla, *Don Juan Tenorio: drame religieux-fantastique-romantique* (1844), que Don Juan sera absout, parce qu'il s'est avéré capable de sentiments profonds et réels, voire de tomber amoureux. C'est son amour – authentique – pour une femme, un être céleste et mystérieux, comme la Joconde de Vinci, qui lui a changé sa façon de comprendre la vie.

Don Juan est une figure authentiquement espagnole, mentionnée dès les romans médiévaux de Galice et de Léon, sous le nom de *Don Galán (= galant).* Le *Siècle d'Or* espagnol a ensuite transmis – par exemple dans les comédies et drames de Lope de Vega (*Fuenteovejuna, Peribáñez et le commandant de Ocaña et le meilleur maire, le roi, Le maire de Zalamea*) – des personnages qui ont les attributs du séducteur, mais il s'agit plutôt de figures féodales et militaires profitant de leur pouvoir pour soumettre les femmes. Don Juan de Tirso de Molina est, à l'encontre de ces avatars du séducteur plutôt rustres et antipathiques, un courtisan beau et aristocrate, qui déguise sa perfidie sous le manteau de l'élégance et du raffinement, qu'il utilise comme de vraies armes, *trompeuses*, de séduction. Son charme n'a rien, pourtant, du prestige des créations chevaleresques de cape et d'épée, car ses *conquêtes* l'entraînent inéluctablement dans le déshonneur, aussi bien que ses victimes.

Il convient, peut-être, de signaler que ce personnage a aussi beaucoup de similitudes avec le poète arabe, Imru al-Qays, qui vécut en Arabie au V^{e} siècle. Comme Don Juan, celui-ci vivait dans la débauche et courait après les femmes, et, comme Don Juan de Zorrilla, il avait été rejeté par son père, le roi des tribus d'Asad et Ghatfan, pour son cynisme, sa frivolité et son mépris de la morale divine. Après l'assassinat de son père, il renonce à sa vie débauchée et venge la mort de son père, en se rachetant, ainsi, moralement. (Flurschütz da Cruz s.a.)

Il faut rappeler, également, l'existence d'un autre personnage réel, présentant certains traits communs avec le personnage littéraire de *Don Juan*. Il s'agit de Don Miguel Mañara Vicentelo de Leca y Colona, (1627-1679), Chevalier de l'ordre de Calatrava, Chevalier Vingt-quatre et Alcalde Mayor de Séville, réformateur de la

Confrérie de la Caridad, bâtisseur de la Chapelle éponyme, riche sévillan – dont le nom originairement corse, Magnara, a été hispanisé en Mañara –, qui s'est converti et est entré dans la Confrérie de la Charité, après une vie de débauche. Un procès en vue de sa béatification s'est ouvert, paraît-il, une année après sa mort. (Ortega 2001).

Si, en raison de son âge, il est exclu que Don Miguel de Mañara ait pu inspirer Tirso de Molina pour la création de son personnage donjuanesque, en revanche, le personnage historique a eu, semble-t-il, une influence sur les versions ultérieures du personnage de Don Juan. La vie de Don Miguel de Mañara avant sa conversion – aventurier, séducteur et débauché menant une vie d'orgies et, même d'homicide, a été, selon Mérimée, inspirée d'une légende noire corse. En apprenant la vie de ce personnage à l'hôpital de la Caridad de Séville, en juillet 1830, et, impressionné par ce caractère étonnant et le renversement de son destin – la conversion et l'entrée dans les ordres pour consacrer le reste de sa vie aux pauvres –, Mérimée en a créé une nouvelle variante donjuanesque, en changeant, tout d'abord, le nom de Don Miguel de Mañara en Don Juan de Maraña:

> *«Faute de meilleure méthode, je me suis appliqué à ne conter de don Juan de Maraña, mon héros, que les aventures qui n'appartinssent pas par droit de prescription à don Juan Tenorio, si connu parmi nous par les chefs-d'œuvre de Molière et de Mozart*.» (Mérimée 1978, 670).

Mais qu'est-ce qui fait de ce personnage un *mythe littéraire*?

Le motif antique de l'amour-séduction et l'archétype du séducteur ont engendré le mythe littéraire de Don Juan, qui leur a rajouté de nouveaux sens et aspirations. L'archétype du séducteur est un mélange de plusieurs facettes : le mythe de littéraire de Don Juan, tel qu'il a été créé par Tirso de Molina –, et d'autres personnages, héros d'autres mythes littéraires, tels Casanova le Vénitien (personnage auto créé), Faust et Méphistophélès de Goethe ou Don Quichotte de Cervantès, etc.

Le mythe de Don Juan est, donc, né grâce à un récit littéraire, écrit à une période historique donnée, par un créateur connu à son époque et rendu célèbre ensuite par l'histoire de la littérature. La figure du séducteur procède de l'imagination d'un auteur et elle a été développée, par la suite, grâce à l'imaginaire collectif, n'ayant, donc, pas une substance historique, comme certains des commentateurs ont essayé de le montrer: *«Don Juan est un mythe; il n'a pas existé, n'existe et n'existera jamais qu'en tant que mythe. Mais sa durabilité comme image inventée dépend exactement de sa condition mythologique*.» (Maeztu 1999, 142).

Don Juan s'est incarné, après sa naissance littéraire, dans d'autres variantes, indépendamment du personnage initial de Tirso de Molina. Il s'agit de nombreuses variantes littéraires qui attestent ce trait d'anonymat, spécifique pour les mythes, comme si le personnage imaginaire n'appartenait plus seulement à son fondateur mais à tous les auteurs qui utilisent sa valeur symbolique dans leurs créations.

La multitude des créations littéraires et artistiques inspirées par la figure symbolique de Don Juan témoignent, également, d'un autre trait caractéristique des mythes littéraires: son pouvoir symbolique et suggestif fascine la conscience

collective, ce qui lui permet de renaître indéfiniment, tout en se transformant et en acquérant de nouvelles significations. (Rousset 1999, 7). C'est cette fascination qui rend le personnage presque vivant. À Séville, par exemple, on peut même visiter la maison de Don Juan Tenorio, le héros de la pièce de Tirso de Molina et la tombe de Don Juan de Maraña, tout comme à Vérone les touristes peuvent visiter la maison de Juliette, voir le balcon d'où elle parlait à Roméo et toucher sa statue, et comme, en Transylvanie roumaine, on peut visiter la Château de Bran, présenté comme l'ancienne résidence de Dracula.

Don Juan de Tirso de Molina a une construction d'oxymore, car il est aimé sans aimer, c'est l'infidèle à perpétuité. L'image antique de l'amant séducteur, polygame en amour, perpétuée par la Renaissance de Boccace, a été développée par les époques ultérieures qui lui ont attribué une attitude de frondeur contre les normes sociales. Don Juan est un *hidalgo* errant, comme Don Quichotte, qui n'obéit qu'à ses propres lois et fantasmes, prêt à combattre contre tous ceux qui l'empêchent d'atteindre son idéal. Son instinct prime sur toute autre raison, il fait sa propre loi et il conteste toute autre autorité qui s'oppose à l'accomplissement de ses désirs. Mais la finalité poursuivie par Don Juan n'est pas spirituelle comme celle de Don Quichotte. Il cherche l'amour sans être amoureux, il est arrogant et sensuel. C'est le séducteur qui défie la société et ses normes, tout en gardant sa confiance dans l'existence de Dieu, ce qui lui donne le sentiment de culpabilité et de l'imminence implacable de sa punition. C'est, en même temps, un imposteur qui s'insinue pendant la nuit dans la chambre des femmes, en se déguisant en leur fiancé ou leur mari, pour s'amuser et flétrir leur honneur.

Il est malhonnête et lâche, de surcroît. Il y a, en ce sens, une grande différence entre Don Juan et Casanova, qui ne réside pas seulement dans leur existence en tant que personnages: imaginaire ou réelle (Casanova a même écrit ses mémoires qui évoquaient sa vie aventureuse amoureuse, à travers l'Europe, de Naples à Londres, de Madrid à Paris, jusqu'à Moscou). Casanova, le Vénitien du XVIII^{e} siècle, appartient au courant illuministe, aime la libre pensée et apprécie l'amour, donc les Femmes, dont il tombe éternellement amoureux. Si Don Juan finit par être détesté par les femmes et leurs maris trompés, Casanova est le confident de ses amantes, leur initiateur et conseiller dans l'art de l'amour, c'est un homme débonnaire et amusant, dont les femmes qu'il a aimées se rappellent avec plaisir, avec un frisson sensuel et nostalgique. C'est ainsi que Francis Lacassin présente Casanova dans la préface de la plus récente édition des œuvres du courtisan vénitien: «*Casanova ne séduisait pas les femmes par jeu, ou par pari comme le vicomte de Valmont, ni par machisme comme Don Juan. Il les séduit parce que, italien passionné et toujours prêt à s'enflammer, il tombe amoureux de toutes les femmes qui lui plaisent*.» (Lacassin 1993, X).

Les auteurs qui ont repris le mythe lui ont rajouté de nouvelles valeurs, en fonction de l'époque, des modes littéraires et de leur aire géographique de création. Car le mythe de Don Juan dépasse l'archétype du séducteur en transgressant *le prototype du collectionneur de femmes. Don Juan est aussi le contestataire, le*

révolté contre la société et, parfois, contre un Dieu trop rigide et punitif*, c'est un héros baroque et romantique, devenu mythologique qui, depuis trois cent cinquante ans, inspire les hommes de théâtre, les poètes, les peintres, les musiciens, les chorégraphes...* . Nous avons, donc, affaire à un **archétype du séducteur** qui s'incarne sous différentes figures mythologiques: l'éternel amoureux italien – épris de l'amour et non pas de la personne, toujours en quête de la Femme, un idéal intouchable –, le séducteur espagnol (de Tirso et Zorilla) – celui qui, adepte du plaisir momentané, séduit pour satisfaire ses propres plaisirs et assouvir ses désirs – ou le romantique nordique, hanté par le mirage de la femme idéale qui sera son complément, son *anima*, qu'il adorera et à laquelle il dévouera toute sa vie.

En effet, le nombre des œuvres littéraires inspirées par le mythe de Don Juan et l'archétype du séducteur est impressionnant. Une université américaine en a publié une bibliographie (Singer 1965) qui mentionnait, en 1965, 4460 titres, réunissant des œuvres littéraires, musicales, scénarios, parodies, traductions, etc.: *par exemple,* l'opéra *Don Giovanni* (1787) de Mozart sur un livret de Lorenzo Da Ponte, la satire épique *Don Juan* (1819-1824) de Byron, *Don Juan de Maraña ou la chute d'un ange* (1836)d'Alexandre Dumas père, la *Sérénade de Don Juan* (opus 38, première des six mélodies, 1878) de Piotr Ilitch Tchaïkovski, sur un poème d'Alexis Konstantinovitch Tolstoï , le poème symphonique *Don Juan* (1889) de Richard Strauss, inspiré du poème de Lenau, la comédie philosophique *L'homme et le Surhomme* (1903) de George Bernard Show, «Don Juan de Maraña», dans *Les Éblouissements* (1907)d'Anna de Noailles, *Les trois Don Juan, Don Juan Tenor d'Espagne, Don Juan de Maraña des Flandres, Don Juan d'Angleterre* (1914) de Guillaume Apollinaire, *Don Juan ou l'amour de la géométrie* (1953)de Max Frisch, *Don Juan* (théâtre, 1955) d'Ingmar Bergman, *Don Juan* (1958) d'Henry de Montherlant, *The Eye of Diabolo* (film, 1960) d'Ingmar Bergman, *Don Juan ou si Don Juan était une femme* (film, 1973) de Roger Vadim, *La Nuit de Valognes* (théâtre, 1991) d'Éric-Emmanuel Schmitt, *Don Juan, erzählt von ihm selbst* (2004) de Peter Handke, *Don Giovanni ous O dissoluto Absolvido* (2005) de José Saramago, *Broken Flowers* (film, 2005) de Jim Jarmusch etc., pour n'en citer que quelques-uns.

Par conséquent, si l'on veut définir le terme de *donjuanisme*, il faut sans doute penser, tout d'abord, au personnage original, tel qu'il a été créé par Tirso de Molina. Celui-ci n'aime pas les femmes, qu'il séduit pour son propre plaisir, il les considère comme des trophées qui attestent son pouvoir, celui d'obtenir, à tout prix, *l'objet amoureux* qu'il convoite. Ce qui caractérise, avant tout, *le donjuanisme* c'est, donc, le désir inassouvi de collectionner les femmes et le détachement affectif :

> *«Mais avant tout, Don Juan est une force brute, instinctuelle, provocatrice, mais en même temps inépuisable, triomphante et irrésistible.»* (Maeztu 1999, 142-143; notre traduction en français d'après la version roumaine).

Mais Don Juan est, tout à la fois, un passionné, un esprit supérieur incompris et indomptable; c'est l'éternel chasseur au bonheur métaphysique, un explorateur de

la vie et du monde, des sens existentiels aussi bien que des profondeurs de soi-même, qui cherche avec angoisse la conciliation avec lui-même. L'attraction qu'il suscite auprès des femmes est due, en fin de compte, à cette nature double et contradictoire. Albert Camus le considère, par exemple, comme un héros existentialiste, un confrère de Sisyphe confronté à l'absurdité de l'existence et à Dieu:

> «*Il y a ainsi un bonheur métaphysique à soutenir l'absurdité du monde. La conquête ou le jeu, l'amour innombrable, la révolte absurde, ce sont des hommages que l'homme rend à sa dignité dans une campagne où il est d'avance vaincu, Il s'agit seulement d'être fidèle à la règle du combat. Cette pensée peut suffire à nourrir un esprit : elle a soutenu et soutient des civilisations entières. On ne nie pas la guerre. Il faut en mourir ou en vivre.* […] *Don Juan de son côté va consentir aussi à son destin, se satisfaire de cette existence dont la grandeur ne vaut que par la révolte. Pour l'un, c'est la conscience, pour l'autre, la révolte, dans les deux cas l'absurde a disparu. Il y a tant d'espoir tenace dans le cœur humain. Les hommes les plus dépouillés finissent quelquefois par consentir à l'illusion. Cette approbation dictée par le besoin de paix est le frère intérieur du consentement existentiel. Il y a ainsi des dieux de lumière et des idoles de boue. Mais c'est le chemin moyen qui mène aux visages de l'homme qu'il s'agit de trouver.* […] *Mais Sisyphe enseigne la fidélité supérieure qui nie les dieux et soulève les rochers. Lui aussi juge que tout est bien. Cet univers désormais sans maître ne lui paraît ni stérile ni futile. Chacun des grains de cette pierre, chaque éclat minéral de cette montagne pleine de nuit, à lui seul, forme un monde. La lutte elle-même vers les sommets suffit à remplir un cœur d'homme. Il faut imaginer Sisyphe heureux*.» (Camus 2013, 68; 74; 89).

Kierkegaard attribue, par exemple, à Don Juan une «génialité sensuelle» grâce à laquelle il devient l'hypostase de l'esthétique amoureuse, ses conquêtes n'étant qu'une répétition d'un état pur, celui d'être amoureux (séduire aussi bien que tomber amoureux). Sauf que la monade de la sensualité se manifeste, s'extériorise idéalement. Dans les *Étapes érotiques spontanées ou l'érotisme musical,* Kierkegaard appuie son analyse du symbolisme donjuanesque sur *Don Giovanni*, en considérant que la musique de Mozart exprime le mieux sa spontanéité. L'érotisme musical s'accomplit, dit Kierkegaard, à travers trois étapes du désir: la sensualité commence à s'éveiller par la mélancolie du désir, dans une solitude triste et tranquille; dans la deuxième étape, le désir, dépourvu de substance, se disperse sur plusieurs objets; le désir devient amour, par la concentration spontanée des deux étapes antérieures. Kierkegaard conclut que l'amour de Don Juan est sensuel et non pas intellectuel, c'est pourquoi il est un amour perfide et infidèle: *«Don Juan est un séducteur jusqu'à la dernière fibre de son être. Son amour n'est pas d'ordre psychique mais sensuel, et l'amour sensuel, conformément au concept qui lui est propre, n'est pas fidèle, mais totalement dépourvu de foi. Don Juan n'aime pas une seule femme, mais il aime toutes les femmes et les séduit toutes. Il ne vit qu'à la frontière de l'instant, mais l'instant est, par définition, une somme d'instants et, ainsi, nous voilà devant le séducteur*.» (Kierkegaard 1979, 94; notre traduction en français d'après la version roumaine). Ce qui importe, donc, dans l'acte de l'amour c'est la dynamique du désir, c'est l'éveil et la quête de l'objet du désir, et non pas sa satisfaction. Mais l'amour transgresse le désir, puisqu'il est un médiateur, un moyen

d'accomplir son propre soi, tout en s'ouvrant à l'autre; ensuite il se transforme en passion, en souffrance, car la quête amoureuse n'atteint jamais l'assouvissement. Dans cette dynamique du désir et de l'amour, la femme n'est qu'un fantasme, un objet de rêve et de réflexion, car, incarnée dans toutes les figures féminines séduites – la séduction signifiant ici s'abandonner, tout d'abord, au désir qui les convoite – et délaissée ensuite, elle laisse son séducteur, sujet désirant, en proie à la solitude. Et tout est à recommencer, car « […] *La vraie jouissance n'est pas dans ce dont nous jouissons, mais dans l'idée que nous nous en faisons.»* (Kierkegaard 1943, 27). Kierkegaard considère que ce qui définit le donjuanisme c'est la force, la vie et le mouvement perpétuel, c'est une énergie mystérieuse, inépuisable et irrésistible, qui peut avoir des connotations infinies, philosophiques, esthétiques, éthiques, etc.

1. L'archétype du séducteur dans la littérature roumaine

Nous avons essayé, dans cet article, d'identifier une typologie des personnages créés sur la structure du mythe littéraire de Don Juan, selon les différentes hypostases dont l'archétype du séducteur a été transposé dans les œuvres des écrivains roumains.

1.1. Le séducteur infidèle

Le séducteur sans scrupules est, tout d'abord, le courtisan, le frivole mondain, l'aventurier érotique, le vicieux. Pour lui, l'Eros se limite aux plaisirs amoureux purement physiques. C'est la version d'un Don Juan qui n'aime pas la femme: la conquérir lui suffit. Pour cela, il met en jeu tous les moyens, du travesti (pour se substituer à un rival) aux promesses de mariage, avec une rhétorique amoureuse efficace. On retrouve ce caractère donjuanesque, du prototype de Tirso de Molina, par exemple chez Crébillon fils (*Les égarements du cœur et de l'esprit* – 1736-38, *Le Sopha* – 1740), chez Samuel Richardson dans son roman épistolaire *Clarissa Harlowe*, *ou l'histoire d'une jeune dame* (*Clarissa, or the History of a Young Lady*) (1747-1748) ou chez Choderlos de Laclos (*Les liaisons dangereuses*,1782).

L'une des hypostases sous lesquelles ce type de séducteur a été adapté dans le monde littéraire roumain est celle du *fante* ou *crai de mahala* (= *Don Juan de quartier*, expression formée de l'italien *fante*, se référant à la figure du jeune *cavalier* du jeu de cartes, et du mot *mahala*, de provenance turque – *mahalle* –, signifiant *la périphérie, la banlieue*). En roumain, *fante* ou *crai de mahala* (variante *craido,* mot de provenance slave, de *kralĭ*, signifiant *roi*, *empereur* ou *cavalier* – personnage présent dans les contes de fées et dans le jeu de cartes) désigne le libertin, l'homme aux mœurs légères, qui fait constamment la fête et s'apprête à de nombreuses aventures amoureuses. Celui-ci est en général de condition bourgeoise, débrouillard, charmant, ambitieux, audacieux et souvent rustre. Il faut également souligner que les écrivains roumains se servent, en général, de leurs personnages – séducteurs y compris – pour analyser les psychologies et comportements de leurs époques. C'est le cas des héros des romans de **Costache Negruzzi** (personnages Iliescu et Iancu B. dans *Zoe,*1829), de **Dimitrie Bolintineanu** (chez qui Alexandru C. est un séducteur

cynique sans conscience dans *Manoil*, 1855), de la **Comtesse Mathieu de Noailles** ou Anna-Élisabeth de Noailles, née Bibesco Bassaraba de Brancovan (Antoine Arnault dans *La Domination*, [1905]) et de **Gib I. Mihăescu** (Manaru, dans la nouvelle *Grandiflora*, 1926; Ragaiac dans *Rusoaica /La Russe*, 1933; Mihnea Băiatu dans *Zilele şi nopţile unui student întârziat* / *Les jours et les nuits d'un étudiant en retard*, 1934; Mihai Aspru, dans *Dona Alba,* 1935). Antoine Arnault, le personnage de la **Comtesse de Noailles,** est le descendant classique, plutôt charmant et romantique, du Don Juan de Tirso de Molina:

> «*Oui, pensait-il, toutes les femmes, toutes ces princesses de la terre, elles ne peuvent que plaire, et, si elles ne plaisent point, elles sont mortes voilà leur sort. Elles n'ont pas d'autre réalité que notre désir, ni d'autre secours, ni d'autre espoir. Leur imagination, c'est de souhaiter notre rêve tendu vers elles, et leur résignation c'est de pleurer contre notre cœur. Elles n'ont pas de réalité; une reine qui ne plairait point à son page ne serait plus pour elle-même une reine*.» (Noailles [1905], 11).

Les séducteurs de **Gib I. Mihăescu,** aussi dépourvus de moralité que leur illustre prédécesseur, présentent de surcroît certains côtés maléfiques, étant apparentés, par leur côté passionnel et destructif, aux personnages de Goethe et Dostoïevski. Le séducteur de Mihăescu, «*ce héros de l'inconstance et de la pluralité*» comme l'appelait Jean Rousset (Rousset 1999, 156), manifeste des syndromes déviants, étant consumé par une jalousie obsessive. Gib Mihăescu construit ainsi, dans une manière expressionniste, un nouveau personnage typologique, *le Laid, le Morbide*. Un *Don Juan de quartier* ou *Don Juan de Mârşani*, comme l'appelle l'auteur lui-même est également le personnage d'Alin Glogovan de sa pièce *Don Juan*, restée inachevée. Le personnage a été ensuite repris et développé dans la nouvelle *Grandiflora,* où il porte le nom de Manaru. Mârşani est un petit bourg terne de province de la région d'Olténie, comme tant d'autres petites villes de Roumanie, qu'un autre écrivain roumain, Mihail Sadoveanu, a décrites avec prédilection dans ses romans, en créant une vraie typologie sociale. Sadoveanu a même fait de la communauté provinciale le personnage central de l'un de ses romans, *Le lieu où rien ne se passe,* sous intitulé *Bourg moldave de 189*0 (*Locul unde nu s-a întâmplat nimic. Târg moldovenesc din 1890,* 1933*)*. Le séducteur Alin Glogovan de Gib Mihăescu se remarque surtout par l'absence de scrupules. La société bornée et mesquine dans laquelle il évolue accepte, en savourant même, sans gêne ou esprit critique, ses récits où il se vante des adultères qu'il a commis. Pour les habitants provinciaux de Mârşani, tout comme le séducteur effronté et exhibitionniste, l'honneur n'a plus de valeur, et la duperie devient une monnaie d'échange en vue d'obtenir la réussite sociale.

Apparenté à la même lignée de séducteur-canaille, Ragaiac de la nouvelle *La Russe. La chaumière sur le Nistre du lieutenant Ragaiac (Rusoaica. Bordeiul de pe Nistru al locotenentului Ragaiac*, 1933) de Gib Mihăescu est un Don Juan sans noblesse de cœur, dépourvu de toute morale. Il se conduit en adepte de la devise dostoïevskienne – «*Si Dieu n'existe pas, tout est permis*» (phrase prononcée par Ivan

Karamazov dans *Les frère Karamazov*) – et n'hésite pas à utiliser tout l'arsenal de la crapule: mensonge, duperie, trahison, cynisme. Poltron et cabotin, il jouit d'un charisme fruste qui séduit grâce à l'inexplicable et perpétuelle fascination exercée par le mal sur l'esprit humain par le côté maléfique. Éternellement saisi d'ennui – ce qui l'apparente à la typologie du dandy présent dans la littérature roumaine de l'époque –, à force de lectures chevaleresques et romantiques, et de spectacles de charité pour les réfugiés, il trouve des sujets d'excitation même dans la Bible, qui abonde, selon lui de cas de brigandage, d'incestes et d'autres méfaits. Poussé par des pulsions érotiques, il rêve, tel un équivalent masculin d'Emma Bovary, d'une belle et mystérieuse Russe, fidèle et soumise, capable en même temps de gestes passionnels, rebelles et immoraux. Mais le séducteur est puni par un autre plus malin que lui, son camarade Iliad, auquel il avait confié, dans une effusion lyrique, son rêve amoureux. Celui-ci reconnaît la belle Russe parmi d'autres réfugiés et la garde pour lui-même.

Le frivole, superficiel et fripon, figure typique connue, dans la littérature roumaine, sous l'appellatif générique de *fante de mahala*, est aussi le protagoniste favori des comédies de **Ion Luca Caragiale.** Le séducteur de Caragiale est, à la fois, Tartuffe (Molière) et Elmer Gantry (Sinclair Lewis). Personnalité publique en fonction, censée défendre l'ordre dans sa communauté, le séducteur de Caragiale a des liaisons illégitimes avec des femmes mariées de son entourage, alors qu'il pérore au nom de la moralité: Ștefan Tipătescu (dans *O scrisoare pierdută*/*Une Lettre perdue*, 1884), préfet et amant de la femme de son meilleur ami, autre personnalité politique locale; Nae Girimea (dans *D'ale carnavalului*/*Les carnavalesques*, 1885), «coiffeur et sous-chirurgien», spécialiste en quidproquos et imbroglios; Ricǎ Venturiano (dans *O noapte furtunoasă/Une nuit orageuse,* 1879), journaliste et démagogue, dont la duplicité fait la règle, en amour comme dans la vie.

1.2. Fantele de mahala à bon cœur

Le syntagme de ce sous-titre définit le même séducteur frivole de banlieue avec la différence que son cœur est parfois effleuré par les ailes légères d'une conscience. Il fait ainsi preuve – du moins c'est ce qu'il pense de lui-même – d'une certaine dignité, censée le sauver des remords pour les tromperies prodiguées à tous et, surtout, à toutes. On rencontre ce type de caractère dans la nouvelle *Duduca Mamuca. Din memoriile unui studinte* (*La démoisele Mamuca. Fragment des mémoires d'un étudiant*, 1861) de **Bogdan Petriceicu Hașdeu**, dont le héros se présente comme Toderiță N.N., son vrai nom étant Ghiță Tăciune, nom qui traduit exactement son caractère: *Ghiță* est un nom fréquent et populaire en Roumanie – même comme appellatif pour les cochons – ce qui renvoie à la condition modeste et obscure du protagoniste aussi bien qu'à son caractère ignoble; *tăciune* = *houille*, dont la couleur noire, souligne le caractère perverti du personnage et l'absence de scrupules; la nouvelle a valu à son auteur un procès pour immoralité, ce qui l'a obligé à en publier, en 1864, une version remaniée sous le nom de *Micuța*. Le personnage

de Hașdeu incorpore dans son essence quelque chose du «paysan parvenu» de Marivaux, où l'intelligence et le charme séducteur et rusé sont joints au désir de parvenir. L'écrivain présente son personnage avec beaucoup d'ironie – ou plutôt d'auto-ironie –, par laquelle l'auteur, érigé en *deus ex machina*, flétrit le code moral de sa société. Les ressorts narratifs en sont nombreux, peut-être trop abondants et spectaculaires pour la substance de l'intrigue: on devine ici encore l'intention de l'auteur de parodier le style des romans frivoles, prisés par le public de son époque: imbroglios, mise en abyme, coups de théâtre… . Ces mécanismes narratifs sont utilisés pour faire ressortir les tares sociales: perfidies, manœuvres et manipulations, chantage, actes de parjure, corruption, vice, crime.

Hașdeu utilise pour la première fois *le motif de la lettre incriminant deux amants*, comme instrument de chantage en vue d'obtenir des bénéfices personnels et illicites, qui constituera l'élément clé du chef d'œuvre dramatique de I.L.Caragiale (*Une lettre perdue/O scrisoare pierdută,* 1884*).* Cette machinerie du marivaudage rend le personnage sympathique en fin de compte, car il est, après tout, le produit de sa société. Finalement, Ghiță Tăciune – Toderiță N.N. ressent l'ombre d'un remords et essaie de rendre justice à la femme trompée et séduite, qu'il abandonnera, pourtant, aux bras d'un autre ami. On distingue également, dans le caractère féminin de Hașdeu, certains échos du poème dramatique de Pouchkine, *Le Convive de pierre* (1830), où la femme séduite ne se considère pas la victime de Don Juan mais celle du Commandeur, homme riche et laid, qu'elle, jeune fille pauvre et sans moyens, a été forcée d'épouser.

L'image du séducteur moralement sauvé, d'un Don Juan de quartier moins coupable, donc plus enclin à la dignité et à l'éthique, donne aussi matière aux pièces de théâtre de **Mihail Sorbul** dans *La passion rouge* (*Patima roșie,* 1916, le personnage de Rudy) et de **Victor Eftimiu** dans *Don Juan ou la Tragédie de l'amour (Don Juan sau Tragedia iubirii*, 1922). Comme Don Juan de Maraña qui se convertit et passe le reste de sa vie à aider ses semblables malheureux, Don Juan de Victor Eftimiu finit par se repentir, dédie sa vie et sa fortune à l'église, et meurt absout et pardonné par toutes les femmes qu'il a aimées.

1.3. Le séducteur aristocrate, le dandy, l'intellectuel raffiné

L'archétype du séducteur a été *anobli* par toute une série d'écrivains, qui lui ont attribué des origines aristocratiques – de sang et/ou d'esprit. On retrouve également chez les écrivains roumains du début du XX^{e} siècle cette figure du séducteur désabusé qui, hanté par des angoisses métaphysiques, plonge dans la débauche pour les oublier. Il s'agit, d'un côté, de l'aristocrate *maudit* (au sens baudelairien), consumé par un amour impossible, inaccompli ou disparu dans des circonstances douloureuses, qui méprise les mœurs et les comportements sociaux de ses contemporains, mais succombe, finalement, dans l'anonymat du vice et de la débauche. De l'autre côté, ce sont les jeunes frivoles, qui fréquentent les salons mondains aussi bien que les bordels, qui passent leur temps à faire la fête, à cancaner et à séduire les femmes.

Ces derniers sont les protagonistes de *Les Don Juan de Bucarest (Don Juanii din București,* 1861), roman attribué à l'écrivain **Radu Ionescu**. Le récit «*raconte la vie des Don Juans de jadis*» dans la capitale de la Roumanie, des jeunes sans ressources, coquins et coureurs de jupons, qui étaient les produits mais aussi les ingrédients du monde déchu de la bohème bucarestoise au milieu du XIX^{e} siècle. (Babeți 2004, Chap. *Brumell la porțile Orientului).* L'image de l'aristocrate raffiné et forcé de vivre dans un monde sans horizon et sans valeurs, qu'il méprise et domine par sa supériorité intellectuelle mais par lequel il se laisse finalement engloutir, est présente dans un des plus étranges et intéressants romans de la littérature roumaine, *Les cavaliers de la Vieille Cour* (*Craii de Curtea Veche*,1929) de **Mateiu I. Caragiale**. Les personnages de ce micro-roman, génial, gothique et unique dans la littérature roumaine, représentent une catégorie à part, celle des aristocrates, intellectuels et désabusés, atteints par le spleen et le dégoût pour la société qu'ils fréquentent et où ils font brillante figure: ce sont *les dandies*. Il s'agit de deux des trois *crai* (terme expliqué plus haut), Pantazi et Paşadia Măgureanu. Ils appartiennent à la noblesse crépusculaire, au monde décadent, où les orgies et la débauche font loi. Figures paradoxales et dantesques, comme descendues des tableaux de Hieronymus Bosch, ils sont les protagonistes d'un monde à l'envers où les vices sont doublés d'un raffinement exquis et languissant. Les dandys sont, également, les épigones des mœurs phanariotes importées d'Istanbul. Si Pantazi, un esthète de la vie et de la débauche, semble atteint d'une malédiction existentielle, Paşadia, beau, moral et correct, s'avère, à la fin du roman, un être caractérisé par la duplicité et les déviations de comportement – il pique des crises de folie, qu'il cache avec soin et évoquent le personnage d'Adolphe Hitler. Le troisième *crai* de Mateiu Caragiale, Gore Pirgu, est une autre version de *fantele de mahala*. Il a un caractère de laquais, de vaurien, et connaît bien le monde des banlieues sombres, occultes, corrompues et triviales. C'est un habitué des tavernes, dont *Curtea Veche,* où se réunissent les trois *crai*. L'atmosphère du roman est mystérieuse et gothique, spécifique pour les romans rocambolesques.

L'attirance pour la laideur et le déraillement sera également exploitée par un autre auteur roumain, **Alexandru Sever**, dans le drame, *Don Juan l'Apocalyptique (Don Juan Apocalipticul,* 1982).

Une figure plus lumineuse, aristocratique – par sa fortune mais aussi par son esprit – du séducteur, doublée de la vocation d'un Pygmalion généreux, est incarnée par le personnage Leonida Pascalopol, du roman *L'Énigme d'Otilia* (*Enigma Otiliei*, 1938) de **George Călinescu**. D'origine grecque, celui-ci fait partie de la galerie des grands latifundiaires et, en même temps, par ses affaires, de la nouvelle bourgeoisie, du début du XX^{e} siècle. Raffiné, élégant avec bon goût et distinction, il aime d'un amour protecteur, presque paternel, Otilia, qu'il sépare de Felix, un jeune étudiant. Il épouse la jeune femme mais il lui redonne plus tard la liberté, au moment où il comprend qu'il est devenu un obstacle dans l'épanouissement de sa féminité.

On reconnaît, encore une fois, dans cette indulgence de l'auteur envers la femme forcée d'accepter un mariage à contre cœur, les échos du *Convive de pierre* de Pouchkine. Ce contraste entre la supériorité spirituelle mais, par cela même, singulière et détachée, de l'homme de génie, et la fraîcheur innocente du jeune homme et de la jeune femme, qui viennent juste de commencer leur vie d'adulte sans en être marqués ou pervertis et, donc, capables d'un amour pur et absolu, a été magistralement exploité dans deux autres chefs-d'œuvre: le poème *Hypérion* (*Luceafărul*, 1882) de Mihai Eminescu et le drame *La Mort d'un artiste* (*Moartea unui artist*, 1964) de Horia Lovinescu (dont nous nous occuperons un peu plus loin).

1.4. La séductrice, une version féminine de Don Juan

Le thème de la séduction a engendré également des variantes féminines, s'opposant même, parfois, aux hypostases donjuanesques masculines. Dans la vision de Maetzu, par exemple, une Doña Juana provoquerait Don Juan dans une confrontation décisive, de laquelle Don Juan sortirait, bien sûr, vainqueur, car il n'y engagerait pas son âme. La victoire, voire la défaite de l'amour et de la spiritualité, appartient donc à celui qui est le plus dépourvu de sentiments et d'honneur. C'est que Don Juan de Tirso de Molina n'aime pas les femmes et ne croit pas à l'amour. Son but unique et de les séduire – par la tromperie (burlador) – et de les soumettre à sa volonté. Cette attitude amorale/immorale à tout prix a été très bien illustrée par Pierre Choderlos de Laclos dans son roman épistolaire *Les Liaisons dangereuses*, sous-titré *Lettres recueillies dans une société et publiées pour l'instruction de quelques autres* (1782). En effet, c'est le jeu de la séduction, suivie de la défaite, qui intéresse Don Juan et ses avatars – masculins aussi bien que féminins (le Vicomte de Valmont et la Marquise de Merteuil) – , en défiant la morale, la raison et Dieu. Car Don Juan de Molina, même s'il croit à Dieu et ne nie pas la transcendance, se comporte, en athée égoïste, comme si Dieu n'existait pas. (Vartic 1982, 48).

C'est que la séduction est autre chose que l'amour. Comme Kiekeggard, José Ortega y Gasset (dans *Études sur l'amour / Estudios sobre el* amor, publiées initialement à Buenos Aires, en 1939) fait, lui aussi, la différence entre l'amour et le moment – passager – où l'on tombe amoureux, car s'éprendre, comme réflexe sensuel de la séduction, n'est pas suivi, nécessairement, de l'amour, qui est un état intellectuel et pur, où les deux êtres amoureux s'abandonnent l'un à l'autre, dans une ascension extatique. Il avance aussi, dans ses études, l'idée de féminité, incarnée dans la Créole, un prototype de femme dont les attributs sont la véhémence, la spontanéité, la grâce et la mollesse, qui sait comment s'y prendre avec les hommes et les faire se sentir accomplis lorsqu'ils se retrouvent auprès d'elle.

L'incarnation du double féminin de Don Juan avait été déjà esquissée par Tirso de Molina lui-même dans le personnage de Thisbé, «*la femme qui se moquait de tous les hommes*» (Molina 2002, 28/1015-1020), laquelle, après avoir déposé ses armes devant Don Juan – l'homme – se mue en furie qui cherche à se venger du trompeur sentimental. Comme dans le cas de l'archétype donjuanesque masculin, nous avons

affaire à deux types de séductrices: d'un côté, c'est la femme sophistiquée, spirituelle, qui joue, en les explorant dans leurs profondeurs cachées, avec ses sentiments et ses passions aussi bien qu'avec ceux des hommes; de l'autre, c'est la courtisane effrontée, frivole et cruelle, qui séduit les hommes pour son propre plaisir.

L'introspection de l'esprit féminin, sous l'emprise des sens et des passions charnelles, de l'attraction et de la séduction, est la matière du roman *Eaux profondes* (*Ape adânci,* 1919), d'**Hortensia Papadat-Bengescu**; cette écrivaine est surnommée par la critique littéraire «la grande européenne», en signe de reconnaissance pour ses mérites concernant la modernisation du roman roumain et la synchronisation de la littérature roumaine avec la littérature européenne. Son écriture a été rapprochée de celle de Marcel Proust, James Joyce ou Virginia Woolf. L'analyse freudienne de la psychologie féminine constitue le sujet principal de ses écrits, les personnages masculins n'étant que de simples véhicules de la narration. Les confessions, sous forme épistolaire, des protagonistes du roman utilisent comme lien *le motif de l'eau, de la mer et du miroir*, éléments féminins, comme symboles de l'introspection intérieure, de la solitude, du refoulement des désirs charnels, de l'exercice de la tentation et de la séduction dans le monde réel, considéré comme un monde des apparences. La projection psychanalytique du soi féminin au-delà du monde quotidien et banal, dans un univers spirituel imaginaire et compensatoire par l'isolement et la rupture avec le monde extérieur, est également spécifique pour un autre roman de Papadat-Bengescu, *À Don Juan, dans l'éternité* (*Lui Don Juan, în eternitate*, 1926). En y mêlant l'épique et le lyrique, les 25 lettres imaginaires que l'héroïne envoie à Don Juan représentent un véritable «*journal de l'auto séduction, de la flagellation psychique et de l'onirisme pubère*.» (Glodeanu 2008). Les héroïnes des lettres n'ont que des prénoms, à sonorité musicale, Sephora, Mamina, Alisia, Adriana, Manuela, Alina, et représentent la pluralité des manifestations d'un esprit unique, féminin, qui sont transposées dans des univers délibérément fantastiques – un Moyen Âge espagnol et romantique, des paysages propres à la Belle Époque, etc.

Le côté tragique du mythe d'un Don Juan confronté à l'impossibilité d'accomplir l'amour parfait dans le registre réel, aussi bien que dans le registre spirituel, est exploité philosophiquement et dramatiquement par **Radu Stanca** dans sa «comédie tragique», *Dona Juana* (1947). Le dramaturge sépare – à partir du mythe de l'androgyne primordial perpétué par la littérature romantique – le donjuanisme en deux composantes principielles, le Don Juan masculin et la Dona Juana féminine. En considérant, comme Mircea Eliade, «*l'androgynie comme un état paradisiaque, que l'homme n'acquiert rituellement que dans certaines circonstances, et pour peu de temps*.» (Eliade 1991, 386; notre traduction en français d'après le texte en roumain), Radu Stanca explore métaphysiquement la séduction et la sensualité, qui deviennent chez lui le symbole de l'élévation spirituelle et du retour à l'absolu spirituel. Mais les sens et les corps trahissent, par leur inconstance, l'aspiration spirituelle, et les deux protagonistes succombent dans leur tentative de réintégrer l'amour, d'où la valeur symbolique de leur mort et le tragique

de la condition humaine par rapport à l'absolu. La nostalgie de Don Juan l'androgyne, qui réunit les deux principes, masculin et féminin, se dégrade dans le donjuanisme, car l'amour réciproque de Don Juan et de Dona Juana ne réussit pas à les faire renoncer à leur masque de séducteurs. Ils veulent rester invulnérables à l'amour et trichent en recourant au travestissement (ils se déguisent en leurs serviteurs carnavalesques, Fiorelo et Fiorela) pour gagner le pari avec un tiers personnage, celui qui devait être dupé. L'auteur leur fait vivre, ironiquement, l'amour physique sans se reconnaître sous leur déguisement réciproque, tout en les laissant se retrouver spirituellement dans leur altérité. C'est pourquoi leur donjuanisme devient un *hybris* et ils seront punis de leur faute tragique, celle de ne pas avoir quitté le monde trompeur des apparences, après avoir eu la révélation de l'amour vrai.

Influencé par la lecture du *Journal du séducteur* inclus dans le livre de *Ou bien… Ou bien* de Søren Kierkegaard, **Mircea Eliade** écrit *Noces aux paradis* (1981), où il traite, en misogyne, le donjuanisme féminin. Le roman raconte les histoires d'amour que deux hommes se confessent l'un à l'autre au cours d'une nuit blanche. L'héroïne de leurs récits est une femme mystérieuse et fascinante, la même femme qu'ils ont aimée tous les deux, à huit ans d'intervalle et qui les avait aussi quittés, tous les deux. La séductrice féminine d'Eliade n'est pas une frivole mais une sensuelle qui aime l'amour tant qu'il lui procure du plaisir. Une fois le plaisir dissipé, elle part à la recherche d'un autre homme. Le mythe de l'androgyne associé à l'archétype de Don Juan revient chez l'écrivain **Nicolae Ţone,** dans le volume de poésie *Nicolas, le Magnifique (Nicolae Magnificul*, 2000). L'univers onirique des poèmes de Ţone semble gouverné par Éros mais il se déploie, en réalité, sous les auspices de la mort implacable. Dans cet amalgame surréaliste, qui traite de la mort et de la résurrection par l'amour, Nicolae Magnificul, le principe masculin, du type yang, et Dona Juana, le principe féminin, du type yin, sont deux entités complémentaires et fusionnelles qui se rencontrent et se dévorent réciproquement, dans une combustion à la fois extatique et charnelle, pour refaire l'androgyne:

> «*Nicolae Magnificul est le livre d'un personnage, le double visionnaire de l'auteur, qui s'auto-dévore avec masochisme et volupté, par l'intermédiaire d'un imaginaire fantastique et funambulesque, ayant au centre le corps emblématique de Dona Juana, une image monadique d'un monde, hypostase d'une cosmogonie que réunit les contraires, en en étant le tout: la partie et le tout, l'idée et la forme, la transcendance et l'immanence.[…] Hymnes consacrés à l'orgiastique, ses poésies font de Nicolae Magnificul un poète du déchirement, pour lequel l'orgiastique et le rituel ont la signification de la connaissance mystique.»* (Sitar-Tăut 2008; notre traduction en français d'après le texte en roumain).

1.5. Le séducteur, homme de génie et créateur

L'image du séducteur solitaire, de l'être génial des romantiques, tourmenté par l'angoisse existentielle et le questionnement métaphysique autour de la création de la vie, de l'amour et de la mort, trouve sa quintessence dans le personnage rendu archétypal par le chef d'œuvre poétique de **Mihai Eminescu**, *Hypérion* (*Luceafărul*, 1882). Ce poème lui a valu, d'ailleurs, le surnom de «Hypérion de la littérature

roumaine». La trame narrative en est simple alors que le substrat philosophique rejoint les grands penseurs tels Schopenhauer, Nietzsche ou la philosophie indienne de Rig Véda et *Mahâbhârata*. Hypérion resplendit dans la sombre nuit sa lumière froide, là-haut, dans le ciel, mais il tombe amoureux d'une belle terrienne. Il s'incarne devant elle plusieurs fois, sous différentes apparences masculines, et demande à son Démiurge de lui permettre de quitter son immortalité pour vivre son amour auprès de sa belle terrienne. Entre temps, en bas, sur la terre, la femme idolâtrée par Hypérion descend de son piédestal eidétique et devient la jeune Cătălina, qui se laisse subjuguée par le charme du jeune et rusé page Cătălin. Elle continue à implorer Hypérion, qui luit toujours là-haut, dans les cieux, de lui éclairer, cette fois-ci, «la vie et son amour» avec Cătălin. Hypérion contemple, imperturbable, les sentiments et les passions éphémères et sensuelles des êtres humains, et comprend que le prix de son génie, de sa spiritualité – qui sont immortelles –c'est la solitude: «*Dans votre vie sans horizon / Trop de hasard se mêle./ Dans l'univers à moi, je reste / Glacial et immortel».*(Pruteanu 1970).

Le même *thème, celui du génie solitaire* qui se tourmente en essayant de décrypter et comprendre les sens de l'existence, est transposé dramatiquement dans la pièce *Mort d'un artiste* (*Moartea unui artist*, 1964) de **Horia Lovinescu**. Manole Crudu, un sculpteur de grand succès, traverse une crise existentielle et, après avoir vécu en créateur de succès, maître de son art et de son destin, commence à être angoissé par la maladie et, ce qui est encore plus grave, par le doute concernant l'authenticité de sa vie, de ses nombreuses amours et de sa création. Il reconnaît dans l'amour qui naît entre Cristina, dont il tombe lui-même amoureux, et son fils cadet, Toma, la fraîcheur des sentiments, vécus à leur état pur, qu'il n'avait jamais ressentis et auxquels, en séducteur, il avait préféré les plaisirs passagers et inconstants. Cristina et Toma représentent, comme Otilia et Felix de George Călinescu, ou Cătălina et Cătălin de Mihai Eminescu, le couple symbolique qui vit sur le plan terrestre l'amour en son état innocent, authentique, donc spirituel. Manole comprend également sa solitude mais, à l'inverse d'Hypérion, il n'est pas sauvé par son génie, par sa création, mais par l'exorcisation de son angoisse devant la mort et ses insuccès existentiels: l'inauthenticité de son œuvre, l'échec en amour, la peur d'avoir raté sa vie. En créant la statue monstrueuse de la mort, il l'accepte philosophiquement, comme un retour à l'âge innocent de l'enfant qui commence à peine sa vie, comme une possibilité de reprendre «tout dès le début» et de récupérer, symboliquement, sa vie et sa création.

Le questionnement philosophique autour de l'existence et de ses sens est également présent dans la lyrique de **Ion Vădan**, *Don Juan en province* (*Don Juan în provincie,* 1996). Avec une note d'auto-ironie, qui transparaît dans le titre même du volume, l'auteur transpose le personnage de Don Juan dans l'univers banal, confiné, dépourvu de dynamique existentielle et d'horizon donc, d'aspirations spirituelles, du bourg de province «où rien ne se passe». (Sadoveanu). Mais, en fait, sous un prétexte poétique, Ion Vădan reprend les clichés du langage quotidien commun, vulgarisé et démonétisé par leur fréquente utilisation *ad litteram*, sans nuances et

subtilité, et le décompose en récréant, dans un style expressionniste, de nouvelles images. Car, si l'univers extérieur est monotone sinon vulgaire, l'imaginaire du Poète est séduisant par sa richesse infinie et son inventivité.

1.6. Les séducteurs et les intellectuels « du cœur d'amour épris »

Il y a dans la littérature roumaine un type de séducteur hybride, rattaché à l'archétype donjuanesque et, en même temps, à cet autre mythe littéraire du séducteur, celui de Casanova. C'est un séducteur qui est charmant par sa spiritualité, par la verve brillante de son discours, par son art persuasif mais aussi par la profondeur de sa raison, par le rejet des conventions, des apparences et des faux gestes. C'est un «intellectuel amoureux» (Lucian s.a.) ou «du cœur d'amour épris» (en paraphrasant le titre du récit chevaleresque de René d'Anjou, le *Livre du Cœur d'Amour épris*), qui aime les femmes qu'il conquiert, et qui, plus encore, est un homme d'honneur, en quête de l'amour pur et total.

Ce type de séduction intellective est spécifique pour les héros du roman *Le plus aimé des terriens* (*Cel mai iubit dintre pământeni,* en 3 volumes, 1980) de **Marin Preda –** chef-d'œuvre de la littérature roumaine – et des romans de **Nicolae Breban,** consacrés au cycle du séducteur: *Don Juan* (1981), *Guette et séduction* (*Pândă şi seducţie*, 1991) – écrit, en fait, en 1976, et intitulé *Gogo, une farce (Gogo, o farsă)*, considéré par l'auteur-même comme un *«éclat du tronc nommé Bunavestire*», un autre roman de l'écrivain, très apprécié par la critique littéraire.

Les personnages qui incarnent Don Juan chez les deux auteurs exercent la séduction par les moyens classiques qui ont consacré leur illustre ancêtre: la frivolité, le libertinage, la galanterie, l'intelligence, la liberté de pensée et d'expression. Les séducteurs deviennent, ainsi, un élément social nécessaire, car ils servent à la redécouverte et la mise en valeur de la féminité. Ils transgressent les préjugés, les pudibonderies bourgeoises, la vanité, les caprices de la femme, pour la faire (se) reconnaître telle qu'elle est dans sa substance. Conteurs sans égal, ils savent capter l'attention et charmer par leurs histoires, vraies ou fictionnelles, par leurs discours audacieux et frondeurs. Leur caractère imprévisible et spontané choque et bloque les consciences de leurs semblables et ils (é)meuvent, surtout, les âmes des femmes. Le roman de **Marin Preda** est considéré comme un *roman total*, *un roman fleuve* qui suit, à travers le journal de son protagoniste, Victor Petrini, les croisements et les entrelacements des destins humains et des événements historiques, les points et les contrepoints existentiels de l'intellectuel qui se confronte philosophiquement, en raisonneur lucide et douloureusement sincère, aux grands problèmes de l'existence et de la société de son temps, comme la vie, l'amour et la mort, l'honneur. Tout en analysant ses erreurs et ses échecs, il conclut à la prééminence de l'amour sur la mort. Le séducteur de Preda vit sous le signe du bonheur procuré par l'amour, qui devient une donnée majeure de sa vie. L'auteur crée ainsi un nouveau thème, rattaché à celui du séducteur, *le thème du bonheur retrouvé par l'amour*. La dernière phrase

de son roman est déjà devenue célèbre, comme un dicton: "*S'il n'y a pas d'amour, il n'y a rien*" ("*Dacă dragoste nu e, nimic nu e*").

Don Juan de **Nicolae Breban** est également un roman psychologique et préfigure le thème de l'émancipation de la femme, qu'il libère – même si partiellement – des contraintes religieuses imposées par l'éducation et l'obligation d'obéir à l'homme. (Sitar-Tăut 2004, 75). Comme les protagonistes de Marin Preda et d'un autre romancier de l'entre-deux-guerres, Camil Petrescu, ses héros «sont épris» avant tout, «des idées» et, deuxièmement, des femmes. Ils sont issus, en général, de l'élite intellectuelle de l'époque communiste, une sorte de *bourgeoisie rouge* (la couleur du prolétariat communiste soviétique), laquelle arborait un certain snobisme intellectuel d'orientation occidentale mêlée de vagues tendances libérales, censé les différencier et les délimiter de la camarilla politique et du prolétariat abruti et endoctriné par les communistes, considérés comme des geôliers de l'esprit. Bien qu'ils semblent vivre dans un univers du kitsch, manipulé par les clichés communistes, les héros de Breban vivent, pourtant, authentiquement, et le contraste entre la platitude terne dans laquelle ils évoluent et leur profondeur est réalisé par la technique de *mise en abyme* et par *l'introspection psychologique*. L'image du séducteur varie du jeune libertin érotique au chercheur de l'élixir de la vie, de la femme parfaite à l'amour, du rebelle cynique et odieux jusqu'à la figure du raté consumé par l'angoisse, du vieux dandy ridicule au mari pris de remords qui choisit la voie de la réhabilitation morale.

Un personnage plus subtil et plus inventif en ce qui concerne l'art de la séduction, à force d'un long exercice, et, pourtant, psychologiquement moins complexe, est créé par **Andrei Codrescu** dans son drame *Casanova en Bohême* (*Casanova în Boemia,* 2005). Son séducteur, âgé, descend directement du personnage réel de Casanova, comme l'explique le titre lui-même. Le rapprochement est renforcé par leur amour commun pour les livres, et cet air d'intellectuel devient un ressort clé et caché de l'attraction qu'ils exercent, tous les deux, sur les femmes, comme une sorte de « sapiosexualité » avant la lettre. En *Shéhérazade masculine*, Casanova de Codrescu séduit Theresa Bellino, une ancienne soprane qui avait accepté de se déguiser en castrat pour pouvoir exercer une profession considérée comme éminemment masculine. Outre ce glissement et cet échange, allusif, entre les états corporels et les sexes des deux protagonistes, l'auteur utilise également *le motif du miroir* – rendu mythologique par Lewis Carroll – comme symbole de la relativité des perspectives – en deçà et au-delà de la surface du miroir – avec un subtil renvoi au personnage de Casanova (vu que celui-ci avait vécu à Venise, une ville célèbre dans le monde entier par ses miroirs et ses masques). Casanova de Codrescu reste toujours séduisant en dépit de son âge, et sa conclusion est un défi lancé à l'existence humaine et à sa mesure, le temps, qu'il traite de *trompe l'œil*, car il est nourri du passé avec tous ses sentiments et ses passions, réunis dans les livres, alors qu'il est repoussé par le futur, lequel «crache sur tous ses livres» comme «une prostituée extravagante.»

1.7. L'antihéros, la déconstruction de l'archétype de Don Juan

La démythisation est opérée, en général, par son actualisation, par son incorporation dans une structure mythologique moderne, dans laquelle évoluent des personnages contemporains. Le mythe de Don Juan se voit ainsi désacralisé tout au long des siècles : tantôt vieux et ramolli, marié avec enfants, enfermé dans sa tour où il étudie la géométrie, ou devenu rival de son fils (comme chez Max Frisch, dans *Don Juan ou l'amour pour la géométrie* ou chez Horia Lovinescu, dans *Mort d'un artiste*). De moins en moins mythologique – car dépourvu de grandeur – l'archétype de Don Juan a été souvent renversé, déconstruit (Negruț 2011) et poussé jusqu'aux frontières de la pathologie.

C'est le cas de Pablo Ghligal, du roman *Don Juan Cocoşatul* (*Don Juan le Bossu*, 1934) de **Ioan Călugăru**, qui vit dans le monde multicolore de la ville de Bucarest de l'entre-deux-guerres et porte la marque du stigmate: *la bosse* (*cocoașă* en roumain) est un motif issu des croyances populaires préchrétiennes, un signe porteur de malheurs (la bosse est assimilée à la boîte de Pandore et à la sorcellerie maléfique), assimilé, dans ce cas, à l'étoile de David que les Juifs avaient été forcés par Hitler d'arborer pour marquer leur origine judaïque. Cette stigmatisation est, d'ailleurs, expliquée par l'auteur lui-même dans le sous-titre du roman, dans sa démarche, de type expressionniste, visant à résumer et à schématiser les caractères: «*Les hommes qui se préparent pour la mort dès leur premier jour de vie*.» Sauf que cette inexorabilité de la mort n'affecte pas seulement les Juifs du temps des Fascistes mais elle est propre à tous les êtres humains, d'où leur fragilité et leur damnation. Pablo Ghligal, un séducteur gâté et dépravé sous son apparence de noblesse, vit dans un milieu juif et bohème, en quelque sorte isolé de la grande masse de la capitale, et ce contraste entre le monde bruyant de la métropole et celui du bourg de province (calme, terne et inerte) est construit à travers des images stridentes, de couleurs violentes, par des personnages sarcastiques et cruels qui ont des sentiments et des comportements paroxystiques, frisant la pathologie sexuelle.

Le type de séducteur sans gloire, d'anti-héros, est aussi abordé par **Paul Everac**, dans le roman *Don Juan du Jardin de l'Icône* (*Don Juan din Grădina Icoanei*, 1968) et la pièce de théâtre *Don Juan* (2009).

Un glissement encore plus prononcé vers l'esthétique de la laideur, vers le déraillement, l'absurde et la cruauté, se produit dans «la comédie noire» *Don Juan Apocalipticul* (*Don Juan l'Apocalyptique*, 1982) d'**Alexandru Sever.** La figure archétypale de Don Juan est déformée par l'image tragique et grotesque d'Hitler et par l'atmosphère des camps fascistes de concentration. L'auteur met en scène un autre personnage, invisible, Méphistophélès de Goethe ou *Nefârtate*, (l'Antéchrist en roumain archaïque) des croyances populaires roumaines, qui se manifeste sous la peau de tous les personnages, car il s'agit non seulement de l'attraction érotique mais aussi de la perfide séduction spirituelle, voire politique. Le dramaturge arrive à la

conclusion qu'au fond, dans l'argumentation politique, le processus de séduction est le même et ce n'est que l'objet de la séduction qui diffère.

Le dramaturge **Teodor Mazilu** recourt dans l'une de ses comédies, *Don Juan meurt comme tous les autres* (*Don Juan moare ca toți ceilalți,* 1970), à une déconstruction humoristique du personnage classique du séducteur. Les accents de parodie et de satire transparaissent dans la variété de tons utilisés par Mazilu dans son écriture dramatique: intelligent, sans pitié, ironique, parfois même attendri. C'est pourquoi l'humour de son théâtre ressemble au rire doux-amer des comédies de Caragiale et du personnage de Charlot créé par Charlie Chaplin. L'auto mystification et la vie murée à l'intérieur d'un univers artificiel et sans consistance, imposée par des contraintes sociales, conduit les personnages au mimétisme de la vie. Ils sont ainsi obligés de vivre dans «la prison de la légende», dans «la cage des habitudes». La situation devient tragique quand l'individu devient conscient de sa déshumanisation et essaie, sans réussir, à se soustraire au pouvoir tutélaire de l'illusion. Mazilu sort son Don Juan des préjugés, des conventions et du modèle classique du séducteur, et nous fait partager ses tourments, son impuissance et son désespoir qui l'accompagnent jusqu'à sa mort, car «*il meurt comme tous les autres*.» (conclusion exprimée dès le titre de la pièce).

Tout en opérant le retour à la figure archétypale donjuanesque, **Ioan Constantinescu** met l'accent sur la réflexion autour de la mort et sur la lassitude existentielle du personnage, qui se considère comme prédestiné, car il semble condamné à se comporter et à agir comme Don Juan, son illustre modèle. Suivi de son image de séducteur et de son irrésistible sensualité, le protagoniste de *Don Juan ou le Retour à l'amour* (*Don Juan sau Întoarcerea la dragoste*, 1994) est forcé, par les circonstances et par ses partenaires femmes, de jouer son rôle jusqu'au bout, tout en essayant de fuir ce modèle pétrifié du séducteur, qu'il est obligé de respecter et de suivre.

1.7.1 La parodie et la satire de l'archétype du séducteur

Une adaptation burlesque, humoristique et, en même temps, existentialiste, du personnage de Don Juan invite à la réflexion dans la comédie *L'Affaire Clonegate. Don Juan et les Autres* (*Afacerea Clonegate. Don Juan şi Ceilalţi,* 2011) de **Lucia Verona**. Don Juan est cloné mais son avatar, Clon Juan, perdra la finesse intellectuelle et physique de l'original, tout en gardant son magnétisme et son pouvoir de séduction. Le clonage devenant une mode dans le monde fictionnel de Lucia Verona, Don Juan, exaspéré par la multitude, la superficialité et l'infériorité de ses avatars, finit par tuer l'un de ses clones. Le jugement final de Don Juan est, pour l'auteur, l'occasion de dresser un plaidoyer en faveur du personnage de Don Juan – comme une sorte de réhabilitation spirituelle – et d'inciter à une réflexion autour de la condition de l'homme et de la femme, de l'amour, la séduction, la liberté de pensée, la jalousie, la manipulation, les phobies, la stupidité et les limites de l'humanité, et, bien sûr, autour de l'opportunité et de la moralité du clonage.

Par la mort symbolique, racontée avec ironie, qui est, en même temps, de l'auto-ironie dans le poème *Le Suicide de Don Juan* (*Sinuciderea lui Don Juan,*

1936), **Ion Minulescu** transforme le séducteur – bourreau des cœurs, infidèle et haï par les femmes qu'il avait jadis trompées – en un amant bienheureux, ressuscité par l'amour et la fidélité de sa bien-aimée.

Marin Sorescu (1936-1996) aborde le thème de la séduction sous une double perspective, de l'homme et de la femme, dans deux parodies portant le même titre, *Don Juan.* Dans une première version, séduites et délassées par Don Juan, maintenant assagi et devenu «rat de bibliothèque», les femmes, contaminées, semble-t-il, par son désir de séduire, décident de se venger de leur initiateur dans les secrets de l'amour en s'adonnant à l'art de la coquetterie qu'elles exercent, même, sur leurs propres maris.

La deuxième version poétique reconstitue l'image classique de l'archétype du séducteur et résume en une image légèrement ironique, qui n'est pas, pourtant, dépourvue de profondeur philosophique, l'amour que Don Juan essaie de parfaire en l'appliquant à plusieurs femmes. Ses perpétuelles escapades ne sont, dans la vision de l'amour donjuanesque, que des exercices ayant pour but d'atteindre l'amour parfait. L'(auto)ironie résulte de cette perfide complicité entre l'auteur, le personnage et le lecteur (hommes, aussi bien que femmes, car c'est ici, sans doute, la raison pour laquelle il a créé deux versions poétiques, voire deux hypostases, de l'archétype du séducteur), car l'on sait, trop bien et depuis longtemps, que la perfection est inaccessible.

En guise de conclusion

Dans la littérature roumaine, l'archétype du séducteur a inspiré les romanciers, les poètes et les auteurs dramatiques (de comédies aussi bien que de drames), dès le XIX^{e} siècle jusqu'aux XX^{e} et XXI^{e} siècles. Les écrivains roumains ont adopté, en général, la construction contradictoire, les caractères et les comportements de l'archétype Don Juan, tel qu'il a été conçu par Tirso de Molina, sans trop insister, pourtant, sur l'aspect chrétien de la punition divine et du jugement dernier mais en explorant et développant toutes les autres connotations psychologiques et symboliques véhiculées par leurs confrères d'ailleurs.

Bibliographie

BABEȚI, A. (2004) "Donjuanii de Bucureşti" in *Dandysmul. O istorie*, Polirom, 2004.

BRUNEL P. (1992) *Mythocritique. Théorie et parcours*, PUF.

CAMUS. A. (2013) Le mythe de Sisyphe, Paris, Gallimard.

ELIADE, Mircea Eliade *(1991) "Mitul reintegrării"*, în *Drumul spre centru*, Bucureşti, Univers.

FLURSCHÜTZ DA CRUZ, Andreas (s.a.) Le personnage de Don Juan et son développement de 1630 à Tirso de Molina *Jose Zorrilla 1844*, Université de Bamberg, https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero45/donjuan.html; consulté le 22.02.2016.

GLODEANU, Gheorghe (2008) "*Estetica donjuanismului românesc", in Nord Literar, nr.1 (56), ianuarie 2008;* http://www2.nord-literar.ro/index.php?option=com_content&task=view&id=214&Itemid=9*; consulté le 26.10.2015.*

KIERKEGAARD, Søren (1943), *Ou bien…ou bien*, 1843, trad. F. et O. Prior et M. H. Guignot, éd. Gallimard, coll. Tel, Paris, 1943.
KIERKEGAARD, Søren (1979) "*Sau/ Sau"*, in *Secolul 20*, n° 222-224/ 1979.
LACASSIN, J. (ed) (1993) *Jacques Casanova de Seingalt*, *Histoire de ma vie*, Paris, Laffont,1993, vol.I.
LUCIAN, I. D. (s.a.) "Intelectualul îndrăgostit", in *EgoPHobia. e-Revistă culturală fondată în 2004*; http://egophobia.ro/21/critica.html#3; consulté le 03.12.2015.
MAEZTU, R. de (1999) *Don Quijote, Don Juan și Celestina*, Cluj-Napoca, Biblioteca Apostrof.
MARAÑON, G. (1967) *Don Juan et le donjuanisme*, Paris, Gallimard.
MÉRIMÉE, Prosper (1978) "Les Âmes du Purgatoire", dans *Théâtre de Clara Gazul, Romans et nouvelles*, éd. Jean Mallion et Pierre Salomon, Paris, Gallimard, "Bibliothèque de la Pléiade".
MOLINA, Tirso de (2002), El burlador de Sevilla y Convidado de piedra, s.l.; http://www.comedias .org/tirso/bursev.pdf; consulté le 03.12.2016.
NEGRUȚ, D. (2011) Deconstrucția personajului Don Juan de la romantism până la modernism. Rezumatul tezei de doctorat, Universitatea din Oradea, Facultatea de Litere; http://arhiva-www.uoradea.ro/attachment/791672704232e82e41d0a31a6bc16159/4c9116335bde9cb9289477ce7 d20e354/Negrut_Dan_rezumat_teza_doctorat.pdf; consulté le 20.11.2015.
NOAILLES, Comtesse Mathieu de [1905] *La Domination*, Paris, Calman-Lévy.
ORTEGA, Alfredo (2001), *La Corse et Don Juan: la légende noire de Miguel Mañara*, ADECEC; http://adecec.net/parutions/la-corse-et-don-juan-la-l%C3%A9gende-noire-de-miguel-ma%C3% B1ara.html; consulté le 02.11.2015.
ORTEGA Y GASSET, José (1991) *Studii despre iubire*, București, Humanitas.
OVIDIU (197) *Arta iubirii*, traducere de Maria-Valeria Petrescu, Bucuresti, Minerva.
PRUTEANU, G. (1970) "Luceafărul de Mihai Eminescu", in *Ateneu*, n° 6, juin 1970; http://www.pruteanu.ro/7merita/luceafarul-gp.htm; consulté le 02 .12. 2015.
ROUGEMONT, Denis de (1939; révision 1956) *L'amour et l'Occident, Paris, Plon.*
ROUSSET, J. (1999) *Mitul lui Don Juan*, București, Editura Univers.
SINGER, A.E. (1965) "Don Juan Theme. Versions and Criticism: A Bibliography", in *West Virginia University Bulletin*, Series 66. No. 6-4, December 1965, Morgantown, West Virginia University Press.
SITAR-TĂUT, Daniela (2004) *Don Juan-O mitografie a seducției*, Cluj-Napoca, Ed. Limes.
SITAR-TĂUT, Daniela (2008) "Sub semnul androginului Don Juan/ Dona Juana: Nicolae Țone" in *Poesis*, anul XVII, nr. 183-185, martie-aprilie-mai, 2006]; http://www.poezie.ro/index.php/essay/ 1810268/Sub semnul androginului Don Juan/Dona Juana; consulté le 22.11.2015.
VARTIC, Ion (1982) *Modelul și oglinda*, Cartea Românească, București. https://en.wikipedia.org/wiki/ Imru'_al-Qais

Cristina Raluca SICOE
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Specificul lexico-semantic al împrumuturilor sârbești din subdialectul bănățean

Abstract: (Lexical-semantic specificity of the Serbian loans in Banat subdialects). While studying the vocabulary of a language one of the most important chapters is the analysis of the loans, which are nothing else but the result of contacts between the language studied and other languages. Contacts between two or more languages have the effect of an interpenetration of languages manifests itself mainly in vocabulary, enriching it and adapting it to the needs of each society, contributing to its modernization, playing a very important role in the evolution of language. In the present study we will do the analysis of several Serbian loans identified in several works of the dialectal literature, by grouping them based on lexical fields to which they belong. Classification of loans interest for assessing the lexical-semantic specifics of the Serbian loans in the subdialects from Banat and to establish their place and role in its lexical system. The distribution of Serbian loans in thematic groups aims to contribute to a certain extent in establishing their place and role in the lexical system of subdialects from Banat, but also to help us realize the nature of the relationship that existed at one time between speakers of the two idioms, depending on the lexical field where loans were made.

Keywords: semantic fields, lexical gap, loans out of necessity, bilingualism, dialectal literature

Rezumat: În studiul lexicului unei limbi un capitol important îl reprezintă analiza împrumuturilor din limba respectivă, care nu sunt altceva decât rezultatul contactelor dintre limba studiată cu alte limbi. Contactele dintre două sau mai multe limbi au ca efect o interpenetrare a limbilor care se manifestă cu precădere în domeniul vocabularului, îmbogățindu-l și adaptându-l la necesitățile fiecărei societăți, contribuind la modernizarea acestuia, jucând un rol foarte important în evoluția lingvistică. În lucrarea de față vom face analiza efectivă a câtorva sârbisme identificate în câteva opere de literatură dialectală, prin gruparea acestora în funcție de câmpurile lexicale din care fac parte. Clasificarea împrumuturilor prezintă interes pentru aprecierea specificului lexico-semantic al împrumuturilor sârbești din subdialectul bănățean, precum și pentru stabilirea locului și rolului lor în sistemul lexical al acestuia. Repartizarea împrumuturilor sârbești pe grupe tematice are scopul de a contribui într-o anumită măsură la stabilirea locului și rolului lor în sistemul lexical al subdialectului bănățean, dar și pentru a ne ajuta să ne dăm seama de natura raporturilor care au existat la un moment dat între vorbitorii celor două idiomuri, în funcție de domeniile în care s-au făcut împrumuturile.

Cuvinte cheie: câmpuri semantice, lacună lexicală, împrumuturi din necesitate, bilingvism, literatură dialectală.

Limba este ca un ecou al evenimentelor istorice, politice, sociale, culturale, aceasta îmbogățindu-se mereu pentru a putea ține pasul cu ritmul alert în care se dezvoltă societatea.

Lexicul unei limbi este cel care înregistrează în primul rând, schimbările care intervin în societate. În acesta se oglindește stadiul de dezvoltare socială a unui popor, fiind deci exponentul gradului de civilizație, de cultură al poporului respectiv.

De asemenea, în lexic sunt înregistrate stadiile anterioare, etapele prin care a trecut o societate în evoluția ei, fiind un muzeu viu în continuă schimbare.

În interiorul lexicului, viața cuvintelor este în continuă mișcare și transformare. Unele cuvinte dispar, inutilitatea lor fiind determinată de dispariția obiectelor pe care le denumeau. Alte cuvinte își modifică sensul, sau sunt înlocuite cu termeni noi.

În studiul lexicului unei limbi un capitol important îl reprezintă analiza împrumuturilor din limba respectivă, care nu sunt altceva decât rezultatul contactelor dintre limba studiată cu alte limbi. Contactele dintre două sau mai multe limbi au ca efect o interpenetrare a limbilor care se manifestă cu precădere în domeniul vocabularului, îmbogățindu-l și adaptându-l la necesitățile fiecărei societăți, contribuind la modernizarea acestuia, jucând un rol foarte important în evoluția lingvistică. Contactul între limbi a existat din toate timpurile și se regăsește în toate regiunile globului, motiv pentru care încă „nu s-a putut constata existența unei limbi complet izolate, fără contact cu limbile vecine" (Sala 1997, 9). M. Sala identifică două tipuri de contacte: *contactul direct*, care are loc pe același teritoriu prin amestecul populației și prin conviețuire de natură variată, și *contactul indirect*, care are loc pe teritorii diferite prin intermediul relațiilor culturale, economice și politice (Sala 1997, 31). Ambele tipuri de contacte pot fi stimulate sau dimpotrivă încetinite de diferiți factori de diverse naturi: lingvistice, extralingvistice, structurale.

În cazul contactului direct, în această categorie încadrându-se și relația dintre limba sârbă și limba română pe teritoriul Banatului, avem de-a face cu apariția unui stadiu de bilingvism, considerându-se că rezultatele contactelor directe dintre două sau mai multe limbi sunt mai importante decât cele apărute în urma contactelor indirecte (vezi Sala 1997, 32). Bilingvismul reprezintă unul dintre procesele esențiale care determină fenomenele de interferență. Acesta apare atunci când „două sau mai multe limbi sunt folosite alternativ de aceeași persoană" (Weinreich apud Sala 1997, 32). În cadrul acestuia apar așa-numitele interferențe care nu sunt altceva decât niște abateri de la normele ambelor limbi, mai precis introducerea în vorbire a unor elemente ce aparțin uneia dintre limbi în cealaltă, fenomene care cu timpul se fixează în limbă, devenind parte integrantă din aceasta. În cadrul procesului de bilingvism statutul limbilor nu este același. Superioritatea uneia sau alteia dintre limbi este stabilită în general de factori extralingvistici precum superioritatea culturală, politică, economică sau numerică, dar și de valoarea socială, de capacitatea acestora de a fi folosite ca mijloc de comunicare. Prestigiul unei limbi nu reprezintă condiția esențială pentru realizarea împrumutului, în primul rând pentru că trebuie să existe o afinitate, o asemănare între limbile între care se realizează împrumutul. În acest sens R. Jakobson a formulat teoria conform căreia „o limbă acceptă elementele de structură străină numai atunci când acestea corespund propriilor sale tendințe de evoluție" (Jakobson apud Sala, 1997, 37). În același timp se consideră că „două limbi înrudite genetic sau cu structuri foarte apropiate se influențează reciproc

mai puternic decât două limbi neînrudite genetic sau tipologic" (Jakobson apud Sala, 1997, 37) (din acest motiv un împrumut din limba chineză de exemplu ar pătrunde foarte greu în limba română). Pe de altă parte împrumutul se poate face și dintr-o limbă socotită inferioară, într-o limbă care se bucură de un anumit prestigiu.

În cazul nostru, privind comparativ limba sârbilor veniți în Banat și limba română vorbită în acest teritoriu, putem spune că limba română se bucură de poziția de superioritate datorită faptului că românii erau majoritari, sârbii fiind cei care, datorită unor circumstanțe istorice, s-au așezat în spațiul românesc. Și cu toate acestea, în limba românilor din Banat au pătruns un număr însemnat de cuvinte de origine sârbă, în domenii foarte variate.

Lingviștii încearcă de multă vreme să stabilească împrejurările care determină împrumutul. O părere unanim acceptată este că factorii care determină și stimulează împrumuturile sunt în general de natură extralingvistică. Bilingvismul este unul din principalii factori care favorizează apariția împrumutului, datorită faptului că în anumite situații vorbitorul nu mai face diferența clară între cele două limbi și se ajunge astfel la crearea unor forme mixte de exprimare. Studiile de sociolingvistică consideră că numărul mare de fenomene de interferență ce apar în procesul de bilingvism se datorează „imposibilității vorbitorilor de a menține separația între roluri" (Ruxăndoiu, Chițoran 1975, 24). În ceea ce privește Banatul putem afirma că alături de fenomenul de bilingvism un alt factor care a influențat împrumutul a fost plurilingvismul. Deși din punct de vedere sociolingvistic sunt două noțiuni diferite, cele două fenomene nu pot fi deplin explicate și înțelese decât în funcție de factorii sociali, ambele fenomene fiind într-o strânsă legătură cu anumite condiții istorico-politice, cu structura socială a comunității în care apar, dar și cu gradul ei de dezvoltare culturală (Ruxăndoiu, Chițoran 1975, 25). Pentru regiunea Banatului ambele fenomene reprezintă o caracteristică definitorie a regiunii fiind rezultatul unei conviețuiri îndelungate între vorbitorii celor două limbi (limba română și limba sârbă).

În general împrumutul reprezintă răspunsul la necesitatea obiectivă a vorbitorilor de exprimare a unor realități noi cu care intră în contact. Astfel elementele lexicale noi introduc în vocabular noțiuni noi, inexistente anterior, sau intră în relație de sinonimie cu unitățile lexicale deja existente în limbă. Există și numeroase cazuri în care sub influența unui împrumut un termen primește valențe semantice noi. Dar necesitatea nu este singura condiție necesară pentru ca un cuvânt nou să pătrundă într-o limbă. Valkhoff vorbește despre „împrumuturile din comoditate", care au la bază motive afective, și „împrumuturile din necesitate" care se produc când limba receptoare nu are termeni echivalenți cu cei din limba de bază. Autorul menționează că cele din prima categorie pot proveni și din limbi cu un statut inferior (Valkhoff apud Sala 1997, 36).

După părerea lui M. Sala fenomenul de interferență în vocabular apare atunci când vorbitorii identifică o „lacună lexicală", adică inexistența unei corespondențe adecvate în cealaltă limbă. Prin împrumut se încearcă umplerea acestei lacune, care poate fi ori la nivelul ansamblului lexicului (absența unor cuvinte) ori la nivelul

cuvântului (absența unor sensuri). Acesta poate fi unul din motivele pentru care în general când se împrumută un cuvânt se împrumută cu unul din sensurile sale nu cu toate sensurile pe care le are[1].

Și totuși, deși se pot trasa unele concluzii referitoare a împrejurările în care un cuvânt nou pătrunde într-o limbă, de fapt nu există o lege după care se împrumută un cuvânt. În această chestiune împărtășim părerea lui Hjelmslev care afirmă:

> „Il n'existe pas des critères généraux autres qu'intrinsèquement linguistiques pour la constatation des emprunts.... On n'emprunte pas seulement un mot seulement parce que la chose qu'il désigne n'a pas de désignation autochtone. On emprunte par esprit d'imitation, et les emprunts sont soumis à tous les caprices de la mode. On emprunte parce que le mot étranger est plus distingué ou plus joli ou plus amusant ou plus intéressant, et seul l'arbitraire décide – aucun calcul ne peut le prévoir – ce qui est trouvé distingué, joli, amusant et intéressant"[2].

După cum putem observa, studiul împrumuturilor dintr-o limbă este foarte important pentru înțelegerea culturii și istoriei unei societăți. Atunci când dovezile istorice sunt insuficiente, limba poate servi drept document istoric, ajutând astfel la dezlegarea misterelor istoriei. Așa cum afirmă M. Butan „la langue et la culture sont inséparables. Les termes d'une nouvelle culture seront empreuntés aux langues qui sont porteuses de cette culture"[3].

De-a lungul timpului lingviștii au încercat să identifice împrejurările culturale și cauzele psihologice care favorizează inovațiile lexicale, semantice, precum și care sunt mediile sociale în care aceste schimbări în limbă au apărut. În cazul subdialectului bănățean împrejurările istorice și culturale sunt binecunoscute, rămânând factorul uman ale cărui comportamente lingvistice sunt greu de decelat. Comportamentul lingvistic al unor persoane și motivele pentru care aceștia preiau un cuvânt dintr-o altă limbă poate fi încadrat în anumite tipare, pe baza unor recurențe, dar considerăm că în acest caz doza de subiectivitate este mult prea mare pentru a trasa niște concluzii definitive.

Spre deosebire de alte influențe străine care au afectat limba română în tot ansamblul ei, precum influența franceză de exemplu, când vorbim despre influența limbii sârbe asupra subdialectului bănățean, este evident că această influență se rezumă numai la un anumit teritoriu și numai la una din diviziunile teritoriale ale

[1] M. Sala dezbate pe larg în volumul său *Limbi în contact* fenomenele ce apar în urma contactului lingvistic și cauzele care determină aceste fenomene, p. 233 *passim*.

[2] „Nu există criterii generale altele decât cele intrinsec lingvistice pentru justificarea împrumuturilor… Nu împrumutăm un cuvânt doar pentru că obiectul pe care îl desemnează nu are un corespondent autohton. Împrumutăm dintr-un spirit de imitație, iar împrumuturile sunt supuse tuturor capriciilor modei. Împrumutăm deoarece cuvântul străin este mai rafinat sau mai drăguț sau mai amuzant sau mai interesant, și doar arbitrariul decide – niciun calcul nu poate să prevadă – ceea ce este considerat rafinat, drăguț, amuzant". [tr. n.], Hjelmslev apud M. Sala, *Limbi în contact,* p. 238.

[3] „limba și cultura sunt inseparabile. Cuvintele unei culturi noi sunt împrumutate în limbile care sunt purtătoare ale acelei culturi". [tr.n.] din M. Butan, *Interférences lexicales. Réactions du roumain à l'influence de la langue et de la culture françaises*, Timișoara, Editura Amphora, 1997, p. 102.

limbii române. Din această cauză nu putem diferenția aceste împrumuturi în funcție de locul pe care acestea îl ocupă în cadrul limbii române, deoarece este de la sine înțeles că acestea nu fac parte din fondul principal al limbii române, doar puține dintre ele având privilegiul de a fi cunoscute de vorbitori din alte regiuni decât cele în care se vorbește subdialectul bănățean.

Aducând analiza la scară redusă, putem vorbi despre locul acestora în cadrul subdialectului bănățean. În mod cert unele sunt folosite mai mult decât altele, deosebirile variind de la o localitate la alta, și chiar în interiorul unei localități, de la un vorbitor la altul; unele cuvinte deși sunt vii în graiuri, sunt cunoscute numai de generația vârstnică, tinerii necunoscându-le sau cunoscându-le foarte vag sensul lor; altele circulă numai într-un anumit cerc de oameni care au aceeași ocupație sau la persoanele de același sex.

Frecvența cu care anumite cuvinte apar în literatura pe care am studiat-o, poate fi un indiciu important referitor la locul pe care îl ocupă acestea în graiurile din Banat. Deși nu ne-am propus să facem o inventariere a numărului aparițiilor împrumuturilor în operele studiate, ci doar le-am consemnat, chiar dacă acestea au apărut o singură dată sau de mai multe ori pe parcursul cercetării noastre, nu am putut să nu observăm faptul că unele cuvinte au apărut aproape în toate operele studiate și de mai multe ori în aceeași operă, iar pentru altele am înregistrat o singură apariție, într-o singură operă. Din punctul nostru de vedere numeroasele apariții ale unui termen este un semn cert al faptului că este foarte viu în limbă, făcând parte din *nucleul lexical*[4] al graiului respectiv, în timp ce o apariție izolată a unui termen poate fi doar o modalitate de realizare a expresivității, de evocare a unor aspecte istorice, sau o altă explicație ar putea fi folosirea acestuia numai într-un anumit grai, sau într-o localitate, fiind necunoscut în restul graiurilor din Banat. Mulți dintre acești termeni, cu apariții singulare, sunt probabil cuvinte necunoscute de marea majoritate a vorbitorilor, făcând parte dintr-un fond pasiv. Scriitorii dialectali folosesc aceste cuvinte conștienți fiind de inevitabila lor dispariție, oferindu-le prin operele lor o salvare, păstrând prin acestea dovada existenței lor. Un exemplu în acest sens ar fi termenul *brenta* având sensurile „coș de nuiele care se poartă pe spate pentru a transporta greutăți mici", „coș din fâșii subțiri de lemn moale de tei sau din scoarță, cam cât o straiță, în care femeile plecate la drumuri mai lungi, să-și poată lua cu ele copii măricei de la un an până la trei ani". Termenul a fost înregistrat în volumul *Amintiri despre ţărani* al lui I. M. Almăjan, apariția sa singulară fiind explicabilă având în vedere faptul că denumește un obiect care datorită evoluției societății și a progreselor tehnologiei, nu mai este folosit, fiind înlocuit cu alte obiecte mult mai evoluate din punct de vedere tehnic. Astfel putem considera că autorul a folosit acest termen pentru evocarea unor vremuri trecute și în același timp pentru a-i marca existența.

[4] M. Sala folosește conceptul de *nucleu lexical* în volumul *Limbi în contact*, p. 264.

În paragrafele următoare vom face analiza efectivă a sârbismelor identificate în operele studiate, prin gruparea acestora în funcție de câmpurile lexicale din care fac parte. Clasificarea împrumuturilor prezintă interes pentru aprecierea specificului lexico-semantic al împrumuturilor sârbești din subdialectul bănățean, precum și pentru stabilirea locului și rolului lor în sistemul lexical al acestuia.

Înțelegem prin câmp lexical „un subansamblu subordonat ansamblului lexical al unei limbi (în cazul nostru subdialectul bănățean) interpretat ca o paradigmă sau o sumă de paradigme lexico-semantice" (Bidu-Vrânceanu 2008, 17-18). Cuvintele dintr-o anumită limbă sunt grupate în câmpuri lexico-semantice (semantice, sau lexicale) în funcție de relațiile semantice care se stabilesc între ele, pe baza apropierii obiectelor din realitate pe care le denumesc. Câmpul semantic cuprinde deci, toate cuvintele care aparțin aceluiași domeniu și care au trăsături de sens comune. Câmpul lexical nu poate fi alcătuit decât din aceleași părți de vorbire (Bahnaru 2013). Pe parcursul lucrării noastre pentru denumirea câmpului lexical vom mai folosi și sintagmele „arie lexicală" sau „grupă tematică".

În opinia Angelei Bidu-Vrânceanu „câmpurile lexicale favorizează degajarea elementelor specifice unei anumite limbi la nivelul lexicalizării anumitor sensuri (...)" (Bidu-Vrânceanu 2008, 63), în condițiile în care autoarea consideră că „realitatea nu e altceva decât interpretarea culturală a lumii" (Bidu-Vrânceanu 2008, 63).

În ceea ce privește lucrarea noastră, repartizarea împrumuturilor sârbești pe grupe tematice are scopul de a contribui într-o anumită măsură la stabilirea locului și rolului lor în sistemul lexical al subdialectului bănățean, dar și pentru a ne ajuta să ne dăm seama de natura raporturilor care au existat la un moment dat între vorbitorii celor două idiomuri, în funcție de domeniile în care s-au făcut împrumuturile.

Termenii pe care i-am identificat pe parcursul cercetării noastre se încadrează într-o gamă variată de arii tematice dintre care le vom aminti pe cele mai semnificative:

Gospodăria țărănească

Ținând cont de numărul termenilor din această categorie putem afirma că este una din cele mai importante grupe tematice. Numărul mare de cuvinte referitoare la viața casnică țărănească este un indiciu important asupra modului de viață al sârbilor cu care românii din Banat au intrat în contact.

Un important număr de cuvinte fac referire la terminologia casei, referindu-se fie la diferite încăperi ale locuinței precum: *cuină* „bucătărie", *odaie* „cameră, încăpere", *podrum* „beci, pivniță", *clet* „grajd, sufragerie, cămăruță, cămară"; fie la împrejurimile casei și la anumite construcții specifice caselor tradiționale țărănești. Astfel pentru a denumi curtea în graiurile bănățene există doi termeni de origine sârbească: *avlíe* „ogradă, bătătură" și *vóreț* „curte, ogradă, strungă"; un număr însemnat de termeni fac referire la anumite dependințe: *cotárcă* „coșar pentru porumb, hambar, coș de nuiele", *cócină* „coteț pentru porci", *ștălog* „grajd, staul", *bicărie* „grajdul, staulul taurului comunal", *obor* „țarc de vite",*treám* „staul", „clădire anexă folosită printre altele și ca

magazie de alimente", „cămară", *bunár* „puț". Dintre mijloacele de transport tradiționale de origine sârbească este *cocíe* „trăsură, caleașcă", împreună cu denumirea unei părți componente tot de proveniență sârbă, *năplaț* „obadă (la roată)".

Un caz interesant ni se pare cel al lui *ocnă* care prezintă un *semantism regional*[5], cel de „gură a podului", „deschizătură în acoperișul podului șurii", „fereastră". Este evident că în acest caz avem de-a face cu un împrumut de sens, având în vedere că în limba română termenul există cu alte semnificații, și anume cele de **„**salină", „mină", „închisoare", în Banat, sub influența limbii sârbe, termenul a primit o nouă semnificație.

De origine sârbă sunt și un număr mare de termeni care denumesc obiecte de uz casnic. Din această categorie un număr mare de cuvinte se referă la diferite obiecte de depozitat precum: *acóv* „butoi de mărime mijlocie", *bădană* „butoi, cadă sau cazan mare, mai lat la fund decât la gură, în care se prepară vin sau rachiu", *buriu* „butoi de țuică, ploscă mare", *cănată* „vas, găleată de metal"**,** *cârceág* „ulcior de pământ", *cart* „cofă, doniță, șiștar", *ciup* „vas pentru păstrat diferite alimente", *cófă* „strachină, blid, găleată de lemn. Existența unui număr destul de mare de termeni care denumesc acest tip de obiecte poate fi un indiciu al unor inovații tehnice, probabil chiar al existenței unei adevărate tradiții în confecționarea acestor obiecte.

Există de asemenea împrumuturi care denumesc diferite obiecte folosite în casă, această categorie fiind și cea mai numeroasă: *bocal* „pahar, cupă", *bravă* „broască a ușii", *brentă* „coș de nuiele care se poartă pe spate pentru a transporta greutăți mici", *calpac* „capac (la cazan)", *cipsă* **„**piatră acră, alaun", *clup* „laviță, cu spătar; bancă de grădină", *cocáie* „lemn strâmb cu care ciobanii atârnă căldarea cu mămăligă; cujbă", *cotăríță* „coș, paner, cotarcă", *letcă* „mosor, depănătoare", *motcă* „jurubiță sau scul de tort", *orman* „dulap, lada a miresei", *paclă* „pachet", *peșchir* „prosop, ștergar, șervet", *poneávă* „preș, pătură (de lână, de cânepă)", *procoviță* „procov, învelitoare, cergă", *postavă* **„**albie, covată", *răstalniță* „scândură formând marginea patului", *rudă* „par, prăjină, prepeleac, oiște, proțap", *săgeac* „pirostrii", *șcătulă* „cutie (de chibrituri), cutie mică de lemn sau de carton pentru lucruri mărunte", *șol* „ceașcă", *văiugă* „chirpici, cărămidă uscată la aer", *vătrái* „unealtă cu care se umblă în foc", *zarțale* „ochelari".

Faptul că există atât de mulți termeni de origine sârbă în această categorie, credem noi că relevă rolul important pe care îl îndeplinesc elementele lexicale de origine sârbă în sectorul vast al terminologiei tradiționale legată de cultura materială. Este greu de stabilit care dintre acești termeni au reprezentat inovații în momentul pătrunderii lor în graiurile bănățene, ceea ce este însă sigur este faptul că ei nu s-ar fi putut fixa în limbă decât în urma unui îndelungat proces de conviețuire pașnică între sârbii și românii de pe teritoriul Banatului. Credem că în cazul Banatului se aplică teza generală formulată de importanți lingviști precum L. V. Scerba, A. M. Selișcev și L. P. Iakubinski conform căreia „în condițiile unui bilingvism generalizat nu orice

[5] Sintagmă folosită de P. Zugun în *Lexicologia*, p. 195.

termen împrumutat este un indiciu al noutății obiectului împrumutat" (Mihăilă 1960, 25), cu mențiunea că în Banat alături de bilingvism trebuie amintit plurilingvismul.

Regnul vegetal

Terminologia referitoare la regnul vegetal este destul de bine reprezentată prin câțiva termeni care fac referire în primul rând la plantele cultivate, la diferite tipuri de legume și fructe. Din această categorie amintim: *agúd* „dud", „măr", *alimună* „lămâie", *carfiol* „conopidă", *crumpir* „cartof", *lúbeniță* **„**pepene verde", *ludáie***,** „dovleac, bostan", *păsui* „fasole"**,** *polojniță* „butaș de viță de vie". Există și câteva denumiri de flori sau de copaci cu flori care au fost împrumutați din limba sârbă: *băgrín* „salcâm", *calapăr* „calomfir", *iorgovan* „liliac", *pup* „boboc de floare"; dar și câțiva termeni care se referă la anumite plante de camp și de pădure: *buiede* „buruiană", „iarba, buruiana de leac", *costravă* „mohor", *gorun* „varietate de stejar".

Referitor la termenii din această arie tematică considerăm că nu se poate spune că factorul care a determinat împrumutarea lor din limba sârbă ar fi fost noutatea. Cu siguranță plantele respective erau cunoscute de către românii bănățeni, de aceea presupunem că așa cum s-a întâmplat în cazul altor cuvinte și în acest caz împrumutul se datorează unui contact îndelungat sau datorită unei întrebuințări diferite a unei anumite plante în cultura sârbilor. De asemenea unii termeni au putut acoperi unele „lacune lexicale" existente în graiuri, în sensul că deși obiectul era cunoscut, probabil nu exista un termen specific pentru denumirea acestuia. Un astfel de exemplu ar putea fi termenul *gorun* care denumește o anumită „varietate de stejar", în limba română existând termenul generic de „stejar", românii bănățeni au împrumutat termenul pentru a denumi o anumită specie a acestei plante.

Alimente și băuturi

Se poate spune că împrumuturile din această categorie sunt printre cele mai ușor de preluat, datorită faptului că din toate timpurile s-a împrumutat din tradiția culinară a altor popoare. La baza unora dintre împrumuturi stă noutatea, în aceeași măsură în care altele au fost făcute doar din motive de expresivitate, sau din raționamente afective. L. H. Gray afirma „tout mot empreunté l'est pour une raison qui semble bonne et suffisante à l'emprunteur"[6], ceea ce înseamnă că nu întotdeauna există un raționament logic care să explice un împrumut. Referindu-se la termenii culinari împrumutați într-o anumită limbă L. Deroysusține că „à coup sûr, ils repondent bien moins à un besoin pratique qu'à un souci de rafinnement et à une recherche d'originalité"[7]. Împrumuturile identificate de noi din această categorie semantică sunt: *căigană* „ochiuri de ouă", *cafă*

[6] „orice cuvânt este împrumutat dintr-un motiv ce pare bun și suficient pentru persoana care face împrumutul" [tr.n.] din L. H. Gray apud L. Deroy, *L'emprunt linguistique*, document consultat online pe adresa http://books.openedition.org/pulg/678, în data de 19 ianuarie 2015, ora 15:15.

[7] „în mod sigur aceste împrumuturi răspund mai puțin unei nevoi practice și mai mult unei dorințe de rafinament și de obținere a originalității" [tr.n.] din L. Deroy, *op. cit.*

„cafea”,*cómină* „tescovină, drojdie”, *cóțcă* „forma cubică sau pătrată”, „zahăr cubic”, *crîșcă*„bucată, felie de pâine”, *crofnă* „gogoașă”, *dușcă* „cantitate de băutură care se poate bea dintr-o singură înghițitură”, *jigăríță* „plămânii de vite cornute”, „măruntaiele din care se face drobul de miel”, *jimíșcă* „franzelă mică, pâinișoară”, *pecméz* „must de fructe”, „magiun; dulceață; marmeladă”, *perinci* „orez”, *rachie* „rachiu”, *slástă* „grăsime”, „mâncare de dulce”, *zăitín* „untdelemn”. La o analiză sumară a acestor împrumuturi credem că este destul de evident că unele împrumuturi precum *croſnă, jigăriță***,** sau *pecmez* pot fi indiciile unor noutăți culinare, în timp ce termeni precum *jimișcă, perinci* sau *zaitin* sunt doar împrumuturi din motive de expresivitate.

Meserii și unelte

Din punctul nostru de vedere împrumuturile care se referă la anumite meserii și unelte sunt printre cele mai importante pentru că atestă gradul de dezvoltare al unei societăți. Cuvintele din această categorie sunt supuse schimbării continue, deoarece odată cu dezvoltarea societății acestea pot dispărea sau își pot schimba funcțiile primind valori noi, de foarte multe ori îndepărtându-se foarte mult de sensul inițial. Unele din aceste împrumuturi au fost caracteristice unor orânduiri sociale care astăzi aparțin istoriei, altele și-au modificat sensul sau au întrebuințări metaforice putând fi astfel folosite și în prezent. Împrumuturile de acest tip pot avea la bază un anumit prestigiu social, al persoanei care practică o anumită meserie fapt care determină preluarea nomenclaturii. Românii bănățeni au împrumutat în limba lor din limba sârbă termeni precum: *casap* „măcelar”, *cováci* „fierar”, „potcovar”, *maistor* „meșter”, *naimnic* „salariat, angajat, mercenar”, *paore* „plugar, țăran”, *pecar* „brutar”, *pilar* „negustor ambulant de zarzavaturi și alte mărfuri comestibile”, *protă* „protopop”, *șăgârt* „ucenic, elev, discipol”, *samsar* „misit, mijlocitor, intermediar”, *șălboc* „post de santinelă”, *șumar* „pădurar”, *șuștăr* „cizmar”. Considerăm că niciunul dintre aceste cuvinte nu au reprezentat noutăți la momentul realizării împrumutului, ci au fost determinate așa cum spuneam de un anumit prestigiu social pe care îl aveau persoanele care practicau aceste meserii în cadrul comunității din care făceau parte. Doi dintre termeni (*samsar* și *șălboc)* au avut apariții singulare în operele pe care le-am studiat, aceștia făcând referire la anumite momente din istoria comună a românilor și sârbilor, fapt pentru care considerăm că autorii i-au folosit doar din motive de expresivitate, pentru evocarea unor momente din trecut.

Grade de rudenie, termeni de adresare și alte raporturi

G. Mihăilă consideră că acest tip de cuvinte pot trece dintr-o limbă în alta, în cazul în care populații de limbi diferite trăiesc timp îndelungat împreună și când cel puțin un număr de vorbitori sunt bilingvi (Mihăilă 1960*,* 120-121). Aceste împrumuturi sunt o dovadă în plus a relațiilor foarte strânse care au existat, și încă există între românii și sârbii din Banat, putem spune chiar că nu există altă grupă care

să dovedească mai bine caracterul pașnic și trainic al relațiilor sociale îndelungi între cele două populații.

Din limba sârbă bănățenii au preluat cuvinte importante referitoare la membrii importanți ai familiei. Unele dintre acestea sunt cuvinte mai vechi în limbă fiind folosite pe un teritoriu mai vast precum: *maică* „mamă", *taică* „tată". Restul împrumuturilor denumesc membri apropiați ai familiei cum ar fi: *brat* **„**frate", *úică* „unchi", *uină* „mătușă", *ceică* „mătușă". Și pentru a denumi familia în ansamblul ei bănățenii au împrumutat termenul *gloátă* „familie". Pe lângă cuvintele referitoare la relațiile de rudenie am înregistrat și anumiți termeni de adresare: *baică* „moașă, femeie care moșește, moașă", *ceáce* „bade, nene, tete".

Trebuie să menționăm faptul că în limba populară numele de rudenie pot fi folosite adesea ca termeni de adresare, de foarte multe ori având anumite valori stilistice. De exemplu *uică* și *uină* sunt folosiți în foarte multe cazuri, în operele studiate, ca termeni de adresare, fără să desemneze în fapt o relație de rudenie.

În limba română principalii termeni care denumesc relațiile de rudenie sunt din limba latină făcând parte din fondul stabil al vocabularului. Alături de aceștia în graiurile din Banat au pătruns și anumiți termeni care intră în relații de sinonimie cu cei moșteniți, de foarte multe ori având valori concrete sau întrebuințări specifice în funcție de intențiile vorbitorului.

După cum afirmă și G. Mihăilă împrumuturile de acest fel sunt o dovadă a faptului că în astfel de cazuri nu avem de-a face cu simple împrumuturi, pătrunse în limbă o dată cu „obiectul", ci cu un proces mai complex de includere a cuvintelor „străine" alături de cele „proprii", cu eventuala înlocuire treptată a celor din urmă, datorită unor cauze diferite printre care expresivitatea joacă un rol important (Mihăilă 1960, 121). Pentru perioada actuală nu se mai pune problema înlocuirii termenilor moșteniți din latină cu cei de origine sârbă datorită faptului că limba literară câștigă tot mai mult teren în fața graiurilor, iar astfel de termeni sunt sortiți uitării. Tocmai de aceea literatura dialectală bănățeană devine un fel de „arca lui Noe" pentru aceste cuvinte. Existența acestor termeni în subdialectul bănățean nu fac decât să mai evidențieze o dată în plus natura relațiilor dintre români și sârbi.

Articole de îmbrăcăminte și încălțăminte

Când este vorba despre împrumuturile care se referă la anumite articole de îmbrăcăminte sau încălțăminte este greu de stabilit dacă inițial acestea au avut o utilitate practică, dacă au reprezentat o noutate, iar aceasta se datorează faptului că prin natura obiectelor pe care le denumesc, acești termeni fac parte din straturile mai puțin stabile ale vocabularului. Aceste obiecte se schimbă de la o epocă la alta, în funcție de felul cum se schimbă moda. Din această cauză, în limbă au loc în mod inevitabil preschimbări continue ale terminologiei în domeniu. În ceea ce privește studiul nostru, este posibil ca unele dintre împrumuturi să fi denumit obiecte noi, specifice sârbilor, dar în acest sens ar fi nevoie de studii de etnografie și istorice.

Ceea ce putem observa este că termenii împrumutați din sârbă nu fac referire la articolele de îmbrăcăminte uzuale. De exemplu *clăbăț* denumește un anumit tip de „căciulă din blană de oaie”, *súcnă* un anumit tip de **„**fustă din stofă de lână”, *căpiță* „scufiță pentru copii”. În cazul lui *căpiță***,** cu sensul de „scufiță pentru copii”, trebuie să subliniem relația de omonimie în care intră cu românescul *căpiță* „grămadă conică de fân”, omonimia putând fi unul din motivele împrumutului.

Nojíță „șiret pentru legat opincile” și *opreg* „șorț, jupon, poale de costum popular” denumesc anumite părți ale costumului popular, care probabil inițial erau specifice portului tradițional al sârbilor. *Ches* „pungă țărănească în care se păstrau banii” și *oblanic* „suport făcut dintr-o bucată de pânză încolăcită, pe care femeile îl pun pe creștet când poartă greutăți pe cap” denumesc două accesorii care este foarte probabil să fi reprezentat noutăți în momentul împrumutului. Subdialectul bănățean a preluat din limba sârbă și doi termeni referitori la numele unor țesături: *pămúcă* „bumbac” și *sómot* „catifea”, *obadă* „marginea pălăriei”.

Părți ale corpului și boli

La fel ca și în cazul relațiilor de rudenie, termenii referitori la corpul omenesc majoritatea sunt moșteniți din limba latină și reprezintă unul dintre cele mai stabile straturi ale vocabularului. Din acest motiv considerăm că folosirea lor în graiuri este motivată de anumite efecte stilistice și expresive. Din această categorie am înregistrat în operele studiate următorii termeni: *bobric* „rinichi”, *cârcă* „spinare, spate”, *glavă* „cap”, *lopătiță* „spată, omoplat”, *slabină* **„**abdomen”.

În ceea ce privește denumirile diferitelor boli am înregistrat doi termeni: *cozace* „bube, vărsat, pojar”, *fras* „gastralgie infantilă”. În opinia lui G. Mihăilă numele diverselor boli în graiurile populare constituie un sector special în vocabuarul limbii române, acestea fiind adesea diferite în diverse regiuni datorită unor transferuri, specializări de sensuri sau împrumuturi din limbile învecinate (Mihăilă 1960,118). Privind cei doi termeni prin prisma exemplelor în care au fost înregistrați, se pare că aceștia au suferit evoluții de sens de sens în graiurile bănățene, după cum se poate observa în următoarele exemple în care apare termenul *fras*: *Fras! Nu știe nimic.* (Petniceanu 2005, 155) / *Venea în piața Iozefin, între coșuri, gara e aproape, azi o ceapă, mâine o ridichie, poimâine o legătură de pătrunjel, apoi o căpățână de țelină, și al meu cu cunoștințele lui în Calea Ferată, dar-ar frasu în ele să dea, a băgat-o vânzătoare la magazinul din Primăria Veche.* (Petniceanu 2005, 157)

Acțiuni

După grupa împrumuturilor referitoare la gospodăria tradițională, cea care cuprinde numele diferitor acțiuni este cea mai numeroasă. Acestea se referă la diferite activități gospodărești, la diferite stări psihice, la acțiuni concrete sau abstracte, precum si un număr destul de important de *verba dicendi.* Elementele lexicale denumind diferite tipuri de acțiuni pe care le-am identificat în literatura

studiată sunt: *bărăbări* „a pune în rând, a așeza unul lângă altul”, „a fi de-o potrivă”, *buí* „a năvăli, a se repezi, a da buzna”, *chití* „a împodobi, a aranja”, *cârti* „a sfâșia, a face bucăți”, *cobi* „a prevesti ceva rău”, *cricí* „a însărcina, a recomanda”, *dârni* „a impinge înapoi”, „a se atinge de onoarea cuiva”, *dripi* „a bătători pământul, a strivi iarba, florile”, *divăni* „a se sfătui, a sta de vorbă”, *izda* „a se îmbolnăvi, a trăda, a denunța”, *oteși* „a calma, a liniști”, *posmândri* „a glumi; a flecări”, *prici* „a povesti”, *prispi* „a înhăța, a prinde”, *stăci* „a economisi, a agonisi”, *șușcăí* „a suspina”, *svidui* „a vindeca, a însănătoși”, *zăbuni* „a se ameți, a se sminti”, *zătri* „a face să întârzie”, *zgodi* „a ghici, a nimeri”, *zogoni* „a alunga, a goni, a izgoni”.

Considerăm că în cazul acestei categorii preluarea unui cuvânt dintr-o altă limbă s-a făcut fie din cauze afective, fie din motive de expresivitate, sau chiar simpla noutatea a cuvântului a determinat împrumutul. Nefiind vorba despre denumirea unor obiecte, credem că inovația în acest caz nu poate fi luată în considerare.

Pătrunderea în graiurile din Banat a unui număr semnificativ de verbe sârbești este o consecință a unui îndelungat stadiu de bilingvism în condițiile unei conviețuiri seculare pe acest teritoriu.

Însușiri. Calități și defecte umane

În subdialectul bănățean au pătruns și o serie de cuvinte care fac referire la diferite însușiri fizice și morale. Astfel chiar noțiunea de „defect uman” este denumită prin termenul *falincă* „cusur, defect, lipsă, pagubă”. Din sfera însușirilor fizice fac parte termenii *cioș* „fără barbă, păr, spân” și *gubav* „bubos, bolnăvicios”, iar din cea a însușirilor morale: *citov* „puternic, voinic, întreg, sănătos (la minte)”, *smirom* „calm, liniștit”, *zălud* „smintit, nebun, prost”.

În categoria însușirilor am introdus și două substantive care denumesc două tipologii umane, reprezentând de fapt tare comportamentale aspru sancționate la nivelul comunităților rurale tradiționale, fapt ce probabil a stat la baza preluării lor din limba sârbă: *dârdză* „zdreanță, femeie fără personalitate” și *bitangă* „vagabond”. Deși cu siguranță cele două cuvinte nu au reprezentat noutăți la momentul la care au fost împrumutate și nici nu au acoperit lacune lexicale, motivul pentru care acest tip de termini au fost împrumutați cred că își găsește explicația în următoarea afirmație a lui L. Deroy: “souvent l'on recourt à des mots étrangers pour eviter des mots indigenes que l'on juge trop directs, sinon grossiers. L'emploi d'une langue étrangère jette comme un voile, un flou sur la pensée et c'est un peu comme si on laissait à un autre la responsabilité. […] L'emprunt est donc parfois une manière de se dérober ou de s’excuser”[8]. Acest procedeu poartă denumirea de eufemism.

[8] „adesea recurgem la cuvinte străine pentru a evita unele cuvinte autohtone pe care le considerăm prea directe, poate chiar prea aspre. Folosirea unei limbi străine învăluie gândirea într-un fel de neclaritate și îți dă senzația că lași responsabilitatea celor spuse pe seama altcuiva. Împrumutul este uneori o modalitate de-a se eschiva sau de a se scuza”. [tr.n.] din L. Deroy, *op.cit*.

În ceea ce privește împrumuturile referitoare la diferite caracteristici fizice și morale, putem spune că sunt o dovadă în plus a contactului strâns și îndelungat dintre români și sârbi, fiind împrumutate datorită expresivității și afectivității lor. Aceste elemente exprimă în același timp o apreciere calitativă a celui care vorbește, denumind fie însușiri pozitive, cum este cazul lui *citav* sau *smirom*, fie negative, de exemplu *zălud***.** În foarte multe cazuri acest tip de împrumuturi primesc valențe afective, ceea ce explică caracterul lor expresiv și în același timp bogăția lor semantică.

Lumea satului

Am grupat sub această denumire o serie de împrumuturi care din punctul nostru de vedere caracterizează lumea satului tradițional. Preluarea din limba sârbă a acestui tip de cuvinte nu s-a făcut din motive de necesitate, deoarece nu credem că au reprezentat o inovație în momentul pătrunderii în graiuri, ci din contră împrumutul a fost făcut pe baza unui fond afectiv, din motive de expresivitate, de admirație, în condițiile unei conviețuiri pașnice și de durată. Cuvintele pe care le-am grupat în această categorie sunt: *birt* „restaurant, cârciumă, cafenea", *căfană* „cafenea", *chinez* „primar", *slog* „piatră, stîlp de hotar", *socác* „stradă, uliță"**,** *zacon* „obicei", *zbor* „sfat, taifas".

Mediul înconjurător

În graiurile bănățene au fost împrumutați de asemenea și câțiva termeni care fac referire la mediul înconjurător, la natura din imediata apropiere a satului precum: *cleanț* **„**pas, defileu, trecătoare, stîncă", *coșavă* „vânt dinspre răsărit", *crov* „groapă, scobitură în pământ", *ierugă* „pârâu mai mare", „iaz", *zăbran* „pădure, codru". Este probabil ca unele dintre acestea să fi avut inițial rolul de-a acoperi unele lacune lexicale, dar este destul de greu de stabilit cu exactitate acest lucru.

Diverse

Am grupat sub această titulatură împrumuturile pe care nu le-am putut încadra din punct de vedere semantic într-o anumită categorie. Din această grupă fac parte următoarele cuvinte: *abărăbari* „în șir, în rând", *alvăluc* „aldămaș, arvună", *baș* „chiar, tocmai, exact așa", *băbăluc* „din moși-strămoși, din timpuri străvechi", *bărăbar* „egal, asemenea, deopotrivă", *bedă* „nevoie, năpastă, mizerie, sărăcie", *bestraga* „la naiba", *bină* „scenă", *blagă* „bogăție, avere", *bobot* **„**fără rost, fără sens, la întâmplare", *bucvár* **„**carte veche cu litere chirilice; bucoavnă, abecedar", *căpără* „arvună", *carabă* **„**fluier primitiv", *câce goge* **„**varietate de alimente sau lucruri", *care goge* „oricine", *catran* **„**gudron", *chită* **„**buchet, mănunchi, snop", *ciun* „luntre, barcă", *cobilă* „iapă", „suport cu care se transportă plugul", *colainâ* „medalie", *crug* **„**orbită a lunii sau a unei planete", *cumgoge* „fiecum, oricum", *drugă* „fus mare, păpușă de porumb", *dever* „vornicel", *gost* „oaspete, invitat", *hasnă* „folos", *istina* „adevărat, drept, într-adevăr", *izdat* „boală, colici intestinale, crampe stomacale"; „necuratul, dracul", *jeghiu* „jar", *jig* „semn făcut cu fierul roșu pe corpul animalelor,

semn cu care se înfierează oile și caprele (la urechi)"; „arsură pe esofag după bețiii, mâncăruri grase sau grele", *lom* **„**rest, fragment, bucată", *larmă* „gălăgie, tărăboi, zgomot mare", *lóptă* „minge, balon", *mah* „forță, putere", *mezdreală* **„**cuțitoaie", *năhod* „spirit rău, strigoi", *naocol* „împrejur", *năloagă* „îmbulzeală, îngrămădeală", *neazã* „a-i fi cuiva groază, oroare, silă, greață", *motcă* „jurubiță sau scul de tort", *ortac* „tovarăș", *pălugă* „pârghie de lemn, cu un capăt lățit, care se introduce între roțile unui vagonet pentru a-l frâna", *pocor* „surpriză rușinoasă, minune", *poșováică* „glumă; minciună, înșelătorie", *segoge* „orice", *zvon* „clopot", *tovar* **„**sarcină, povară", *ungegoge* „oriunde", *uim* **„**partea de făină sau grăunțe ce se dă morarului drept plată pentru măcinat", *zgoadă* **„**întâmplare, hazard, poveste".

În cadrul acestei grupe am inclus câțiva termeni care fac referire la diferite obiceiuri și credințe populare. Astfel avem termenii *alvăluc* „aldămaș, arvună" și *căpără* „arvună", care deși sunt sinonime aceștia au suferit o oarecare specializare a sensului. De exemplu *căpară* se referă în primul rând la „arvuna dată de pretendent, la definitivarea acordului cu logodnica", în timp ce *alvălucul* este și o „cinste in băutură sau bani făcută cu prilejul unei vânzări sau cumpărări favorabile, al alegerii, al primirii unei vești". Existența a doi termeni din același câmp semantic, care ambii provin din limba sârbă poate fi în primul rând un indiciu de natură culturală al preluării unui obicei, al unei practici inexistente anterior venirii sârbilor în Banat, dar pentru o anumită siguranță al acestui fapt este nevoie de cercetări în domeniul etnografic și istoric. Cert este faptul că românii au preluat de la sârbi doi termeni denumind două practici asemănătoare, motivele preluării lor putând fi atât de natură practică, dar și expresivă.

Un alt termen care face referire la un anumit obicei este *dever* „vornicel", pentru care, la fel ca în cazul celorlalți doi de mai sus, este greu de stabilit dacă a reprezentat o noutate sau preluarea s-a făcut din motive de expresivitate. Este evident faptul că pentru a găsi niște explicații cât mai plauzibile care să releve împrejurările în care anumiți termeni au pătruns într-o anumită limbă este nevoie de o cercetare multidisciplinară.

Tot în această grupă am înglobat două cuvinte care s-au înrădăcinat atât de puternic în limba bănățenilor, transgresând limitele comunităților rurale, devenind emblematice pentru Banat. Acestea sunt: *baș* „chiar, tocmai, exact așa" și *gost* „oaspete, invitat". Referindu-se la motivele pentru care un termen precum *gost* este preluat dintr-o altă limbă, M. Sala notează:

> „există și cazuri când simpla noutate a unui termen provenit dintr-o limbă cu prestigiu pentru vorbitorul bilingv poate explica folosirea și adoptarea cuvântului respectiv. Numai așa se poate explica de ce lat. *Oaspe* a fost înlocuit prin *musafir* în Muntenia și Moldova, prin *gost* (cuvânt dialectal) în Banat" (Sala, 1997, 255).

De asemenea, am inclus în această categorie câteva cuvinte care se referă la anumite credințe populare precum: *bedă* „nevoie, năpastă, mizerie, sărăcie", *bestraga* „la naiba", *izdat* „boală, colici intestinale, crampe stomacale", „necuratul, dracul", *năhod* „spirit rău, strigoi".

În opinia lui G. Mihăilă împrumuturile care se referă la diferite obiceiuri, credințe sau practici populare dezvăluie noi laturi ale vieții în comun a două popoare, întrepătrunderea de motive folclorice și de elemente mitologice venite din orizontul mental tradițional al fiecărui popor (Mihăilă, 1960, 152).

După cum putem observa cuvintele din această grupă acoperă o mare varietate de domenii semantice, făcând parte în același timp din multiple categorii morfologice. Diversitatea semantică a acestor cuvinte demonstrează faptul că împrumuturile sârbești denumesc cele mai adânci și variate aspecte ale vieții, relevând astfel importanța lor pentru subdialectul bănățean.

*

Am încercat să prezentăm în studiul de față principalele domenii în care au pătruns împrumuturile sârbești din subdialectul bănățean. Așa cum am văzut acestea se regăsesc în cele mai vaste domenii ale vieții bănățeanului, fapt ce dovedește încă o dată importanța acestor cuvinte în individualizarea subdialectului bănățean, în stabilirea notei sale caracteristice și de ce nu în definirea bănățenismului.

De asemenea, am încercat să identificăm câteva posibile cauze care au determinat preluarea anumitor cuvinte din limba sârbă, demers care s-a dovedit a fi deloc ușor. Așa cum am putut observa împrumuturile își pot găsi justificare atât în caracterul inovator, în noutatea obiectului pe care îl desemnează, dar în același timp preluarea acestuia poate avea la bază motivații expresive sau afective.

L. Deroy face un fel de clasificare a împrumuturilor în funcție de cauzele care au determinat preluarea lor. Acesta vorbește despre așa-numitele „împrumuturi de lux" care din punct de vedere logic sunt inutile deoarece în limba care împrumută există deja un termen care denumește aceeași noțiune. Acest tip de împrumuturi își găsesc explicația într-o nevoie afectivă a celui care preia cuvântul. În al doilea rând sunt „împrumuturile din admirație" motivate prin admirația față de o limbă considerată exponentul unei civilizații superioare. „Împrumuturile din snobism" sunt influențate puternic de schimbările care apar în modă[9]. Acestea sunt numai câteva din categoriile de împrumuturi identificate de L. Deroy.

Unele dintre împrumuturile sârbești pe care le-am identificat în operele studiate pot fi încadrate în această tipologie, altele, însă, prezintă caracteristici specifice pe care am încercat să le surprindem în lucrarea noastră atât cât a fost posibil.

Domeniile în care s-au făcut împrumuturile denotă o conviețuire pașnică între cele două popoare, o apropiere culturală care a determinat intense schimburi, toate acestea fiind condiții esențiale pentru realizarea interferențelor lingvistice și apariției împrumuturilor.

Ținem să menționăm faptul că lucrarea de față este doar o parte a unei cercetări ample care vizează studiul lexico-semantic al împrumuturilor sârbești din literatura bănățeană, prim prisma cărora s-a încercat evidențierea măsurii în care influența

[9] Vezi analiza detaliată pe care o face L. Deroy în volumul *L'emprunt linguistique.*

sârbească, comparativ cu celelalte influențe, și-a pus amprenta și a contribuit la realizarea specificității subdialectului bănățean, la individualizarea acestuia de celelalte ramificații teritoriale ale limbii române. Ceea ce-și propune cercetarea este identificarea elementelor de origine sârbă dintr-o serie de opere literare (în marea lor majoritate dialectale), stabilirea locului și a ponderii pe care le ocupă acestea în cadrul subdialectului bănățean, statutul lor actual, precum și relațiile care se stabilesc între acestea și celelalte influențe străine care caracterizează graiurile din Banat.

Astfel, materialul lexical pe care se bazează analiza noastră a fost extras din operele câtorva autori bănățeni, dintre cei mai cunoscuți și apreciați în mediul literar bănățean.

Referințe bibliografice

Almăjan, I. M. 2011. *Amintiri despre ţărani,*Timișoara, Editura Hestia.

Bahnaru, V. 2009. *Elemente de semasiologie română*, Chișinău, Editura Știința.

Bidu-Vrânceanu, A. 2008. *Câmpuri lexicale din limba română*, Editura Universității din București.

Butan, M. 1997. *Interférences lexicales. Réactions du roumain à l'influence de la langue et de la culture françaises*, Timișoara, Editura Amphora.

Deroy, L., *L'emprunt linguistique*, document consultat online pe adresa http://books.openedition.org/pulg/678, în data de 19 ianuarie 2015, ora 15:15.

Ionescu-Ruxăndoiu, L., Chițoran, D. 1975. *Sociolingvistică*, București, Editura Didactică și Pedagogică.

Mihăilă, G.1960. *Împrumuturi vechi sud-slave în limba română*, Ed. Academiei, București.

Sala, M.1997. *Limbi în contact*, Editura Enciclopedică, București.

Zafiu, R., *Păcatele limbii: schimbări semantice*, document accesat online pe adresa http://www.romlit.ro/schimbri_semantice?makePrintable=1, 12 iulie 2015, ora 17:23.

Zugun, P. 2000. *Lexicologia limbii române*, Iași, Editura Tehnopress.

Surse de material

Andraş, P. 2005. *Nu treşi drumu fiecum*, Lugoj, Editura Nagard.

Boldureanu, I.V., Dănilă, S., Ungureanu, C. 2011. *Antologia literaturii dialectale bănăţene (poezie, proză, teatru) 1891-2011*, Timișoara, Editura Universității de Vest.

Bencei, I., Chira, P., Pătruț, Șt. 1999. *Ca-n sat la noi*, Editura „Dacia Europa Nova", Lugoj.

Birou, V. 2011. *Lume fără cer,* Timișoara, Editura Diacritic.

Boldureanu, I.V., Dănilă, S., Ungureanu, C. 2010. *Antologia literaturii dialectale bănăţene „Gura Satului" la Radio Timişoara. 20 de ani. Contemporanii*, Timișoara, Ed. Marineasa (Seria „Literatură dialectală").

Petniceanu, N. D. 2005. *Pripon pentru calul meu,* Timișoara, Editura Gordian.

Petniceanu, N. D. 2006. *Bigamul,*vol. I,Timișoara, Editura Gordian.

Pătruț, Șt.1992. *Paorii*, Colecția „Literaturi dialectale" C.P.E.H. Timișoara.

George Bogdan ȚÂRA
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Termeni arhaici și dialectali, moșteniți din latină, în scrierile primilor filologi români

Abstract: (Archaic and dialectal terms inherited from Latin and present in written texts of the first Romanian philologists) Between 1780-1830, Romanian philologists in Transylvania have attempted to re-Latinize the literary Romanian language by using not only lexical borrowings from classic and Medieval Latin, but also by introducing archaic and dialectal terminology preserved from Latin. Some of this terminology used to belong to the vocabulary of the Danube Latin (*latina dunăreană*). Our attempt in this presentation will be to perform an examination from a lexicological perspective of certain words retrieved from philological works (grammars, lexicons, and other works related to the history and Latinity of Romanian language), belonging to philologists from Transylvania. They were involved in the process of standardization, unification and modernization of Romanian language around 1800. In order to observe their semantically evolution, we will then focus on the attestation of these particular words in classic and Late Latin. We do consider the presence of etymon of a dialectal term in the works of famous ancient writers to be the potential reason for the introduction of the same terms in the literary language.

Keywords: re-Latinization, literary Romanian language, classic Latin, Late Latin, dialect

Rezumat: În perioada 1780-1830, filologii români din Transilvania au încercat să relatinizeze limba română cultă nu numai prin împrumuturi lexicale din latina clasică și medievală, ci și prin introducerea în uzul general a termenilor arhaici și dialectali păstrați din latină, între care unii aparțineau vocabularului latinei dunărene. În articolul nostru vom supune unui examen lexicologic o seamă de termeni excerptați din operele filologice (gramatici, lexicoane și lucrări privitoare la istoria și latinitatea limbii române) ale filologilor transilvăneni implicați în procesul de normare, unificare și modernizare a românei culte în jurul anului 1800. Vom scoate în evidență atestarea acestor termeni în perioada clasică și în cea târzie a limbii latine, pentru a observa evoluția lor semantică. Considerăm că existența etimonului unui termen dialectal în scrierile unor celebri autori antici putea constitui, de asemenea, un motiv al introducerii acestor cuvinte în limba română literară.

Cuvinte-cheie: relatinizare, română literară, latină clasică, latină târzie, termeni dialectali

1. Textele românești vechi și dialectele istorice ale limbii române (dacoromân, macedoromân, meglenoromân și istroromân) păstrează un fond relativ important de termeni de origine latină, pe care limba literară nu i-a reținut în evoluția sa. Cu toate acestea, mai mulți dintre termenii regionali sunt și astăzi în uz, chiar dacă frecvența lor este variabilă, unii fiind în continuare cunoscuți doar de o parte a vorbitorilor limbii române moderne.

În efortul lor de a crea o limbă modernă și unitară, filologii Școlii Ardelene au început, în perioada 1780-1830, un proces de *relatinizare* a lexicului românesc, nu

numai prin împrumuturi directe din latina clasică și din latina epocii lor, ci și cu ajutorul termenilor arhaici și dialectali românești de origine latină. Ei și-au propus să introducă în uzul general aceste elemente lexicale păstrate, unele dintre ele și în principalele limbi romanice, altele, numai în română, din latina dunăreană. Prin urmare, în lucrările lor normative și lexicografice, ei folosesc aceste cuvinte vechi românești din două motive esențiale: acestea nu numai că erau cunoscute de simplii vorbitori, ci și atestate în textele vechi. În același timp, originea lor era un argument puternic pentru afirmarea latinității limbii române în ansamblu, permițându-le să susțină apartenența propriei limbi la familia limbilor romanice.

În articolul de față ne propunem să realizăm o analiză lexicală a unui număr de șase termeni reprezentativi, care se regăsesc în listele de cuvinte propuse în câteva opere filologice ale învățaților ardeleni: *Lexicon valachico-latino-hungarico-germanicum*, Buda, 1825, Samuil Micu, Gheorghe Șincai, *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*, Viena 1780 (ed. a II-a, 1805), Ioan Alexi, *Grammatica daco-romana sive valachica latinitate donata, aucta, ac in hunc ordinem redacta*, Viena, 1826). Pe la 1800, aceștia folosesc termeni vechi a căror origine se prezumă că se găsește în latina vulgară, dar care, după cum se va vedea mai jos, sunt atestați și în latina clasică, la autori precum Cicero, Vergilius, Horatius, Ovidius etc., precum și în perioada creștină, la mari autori ca: Tertullianus, Augustinus, Hieronymus și în textul bibliei latine.

Analiza noastră are în vedere etimologia și evoluția semantică a cuvintelor selectate, prin comparație cu etimonul lor latinesc. Vom acorda o atenție specială diferitelor întrebuințări ale acestor termeni în latină, la autorii clasici, dar și în latina târzie, la autorii creștini. Varietatea corpusului propus, care cuprinde cuvinte ce aparțin unor câmpuri lexicale diferite (nume de animale domestice, elemente din natură, produse materiale) scoate în evidență atât legătura strânsă cu etimonul, cât și evoluții interesante (mai ales schimbări de sens și specializări semantice), care s-au produs odată cu trecerea de la latină la limbile romanice.

Pornind de la atestarea și explicarea acestor termeni în lucrările normative din secolele XVIII-XIX, menționate mai sus, care urmăreau integrarea lor în limba literară, atenția noastră se va îndrepta asupra frecvenței atestării etimoanelor latinești atât în latina clasică, cât și în cea târzie. Pentru a realiza cât mai precis acest lucru, vom folosi mijloacele informatice: CLTCLT-5 (2002): *CETEDOC LIBRARY OF CHRISTIAN LATIN TEXTS*.

2. După 1750, când se realizează prima variantă unitară a românei literare prin generalizarea limbii scrise din Muntenia în textele tipărite din toate provinciile românești, începe procesul de modernizare a limbii române culte, fenomen care se amplifică semnificativ după 1780, prin contribuția filologilor Școlii Ardelene. Tendința de laicizare a culturii românești scrise și editarea primelor cărți normative (gramatici și dicționare), precum și orientarea cărturarilor transilvăneni spre latină, ca model și sursă de modernizare a românei literare, au favorizat acest proces de înnoire

și unificare a exprimării culte românești, fenomen care a durat mai bine de un secol (cf. Gheție 1971, 113-124; Gheție 1975, 479-484; Gheție 1978, 146; Ivănescu 1980, 606-628; ILRL 1997, 289, 454 ș.a.).

Apariția unor clase și pături sociale noi în țările române (burghezia, negustorimea, meseriașii etc.), precum și unele contacte economice și culturale directe cu Europa apuseană au determinat o tendință de laicizare a culturii scrise românești, care a influențat și evoluția limbii culte, mai cu seamă în privința inițiativelor de unificare a variantelor literare și de îmbogățire a vocabularului cu împrumuturi lexicale din surse mai variate, dar și prin adoptarea unor termeni populari și chiar regionali în uzul general (v. Gheție 1975, 431-488; Ivănescu 1980, 606-607 ș.a.).

Odată cu trecerea unei părți a românilor ardeleni și bănățeni la confesiunea greco-catolică, o seamă de clerici din Transilvania și Banat au urmat studii teologice la Viena și la Roma, iar unii intelectuali laici au trecut prin școli din Ungaria, Austria, Italia, Franța și Anglia. Între aceștia s-au numărat S. Micu, Gh. Șincai, P. Maior, I. Alexi, Paul Iorgovici, C.D. Loga, ș.a., care s-au implicat consistent în procesul de unificare, de modernizare și de reromanizare a limbii române culte. În gramaticile, dicționarele și alte scrieri filologice sau istorice pe care le-au elaborat între anii 1780 și 1826, cărturarii Școlii Ardelene s-au străduit să realizeze „o limbă literară orientată după latină" (Gheție 1978, 146), dar „solidară cu poporul, simbol al identității" (Niculescu 1978, 146). În acest scop, ei au promovat în exprimarea cultă formele și îndeosebi cuvintele moștenite din latină existente atunci, unele păstrate până astăzi, numai în graiurile populare sau în textele vechi românești.

3. Între numeroșii termeni regionali păstrați din latină și utilizați în cărțile normative ale reprezentanților Școlii Ardelene se numără și cei asupra cărora ne vom opri în continuare.

Arină* < lat. *arena* (*har-*), *ae

• LB 1825 s.v. *arina*: *subst*. „prundu, nèsipu, çirfa: *Arena* […]"; ELDRV 1780, 88: *Arena, arena*[1], ELDRV 1805, 199: *Árina, arena*; Alexi 1826, 224: Arinà: *arena*.

• DLR 2010, I s.v. ***arină***: 1. *Sable; gravier. Sable fin des rivières, sablon*; sable pierreux. 2. *Rivage de mer, plage* [...]. Din lat. *arena* („Sand" și „Meeresufer, Gestade, Küste" [...] Cfr. dubletul *arenă*. În română, termenul cuprinde sensuri proprii atât față de lat. *arena*, cât și de lat. *sabulo, onis* și *sabulum, i*.

• Gaffiot 2000 s.v. *ărēna* (*hăr-*), *ae*: 1. Sable […], 2. terrain sablonneux […], 3. a. désert de sable […], b. rivage […], c. l'arène […].

• Blaise 1954 s.v. *arena* (*har-*): (cl.) – (spir.) le combat de la vie […]; Blaise 1975 s.v. *arena*: (cl. et lat. chr.) 1. galerie de cloître, 2. pl. dunes.

• *Glosele de la Reichenau* (sec. IX): ***arena***: *sabulo* (apud Rohlfs 1969, 58)*, Glosarul de la Monte Cassino*: *sablones*: ***arene*** (apud Rohlfs 1969, 61).

[1] Cf. ELDRV 1780, ed. Zdrenghea 1980, 89: „arină [= nisip, pământ nisipos], *arena*".

• REW 1911 s.v. *arena*: „Sand". Rum. *arină*, it. *(a)rena*, log. *rena*, sard. *arena*, span. *arena*; portg. *areia*.[2]

Arena este termenul curent în latină pentru a denumi „nisipul". În latina vulgară din perioada târzie, termenul este concurat de sinonimul parțial *sabulo*, *onis* „nisip, prundiș"[3], moștenit în limbile romanice[4], dar nu și în română:

Cuvântul este atestat în toate perioadele latinității, în diferite tipuri de scrieri, la cei mai cunoscuți autori din perioada clasică și târzie.

Fără a fi un cuvânt poetic, *harena* apare în operele marilor poeți ai Romei.

Lucretius (3 oc.) folosește termenul pentru a desemna nisipul pe care marea agitată de vânt îl răscolește (*mare permotum ventis ruit intus harenam*, *De rerum natura* 6, 726).

La Vergilius (40 oc.), *harena* cunoaște o frecvență mare în *Eneida* (25 oc.), fiind folosit pentru a denumi „nisipul țărmului", pe care au coborât troienii de pe corăbiile lor, după lunga pribegie (*optata potiuntur Troes arena*, *En*. I, 172), „nisipul deșertului" în mijlocul căruia regina Didona îl blestemă pe Enea să piară neîngropat (*mediaque inhumatus* ***harena***, *En*. IV, 620), „nisipul gălbui" pe care este întins cel aflat pe moarte (*fulva moribundum extendit* ***harena***, *En.* V, 374), „nisipul arenei" în mijlocul căreia se așază luptătorul în așteptarea începerii luptei (*media consistit* ***harena***, *En.* V, 423) și „nisipul de pe câmpul de luptă", amestecat cu sânge (*mixtaque cruor [...]* ***harena***, *En.* XII, 340).

Tot la Vergilius, termenul apare în *Bucolice* (1 oc.) și în *Georgice* (14 oc.), unde *harena* e terenul nisipos greu de cultivat, care are nevoie de multă apă (*bibula* ***harena***, *G.* 1, 114), terenul prăfuit pe care aleargă calul tânăr, abia lăsând urme (*vix summa uestigia ponat* ***harena***, *G.* 3, 195) sau nisipul pătat de sângele animalelor sacrificate de preoți (*summaque ieiuna sanie infuscatur* ***arena***, *G.* 3, 493).

Horatius (4 oc.) amintește de nisipurile încinse ale țărmului asirian (*urentis* ***harenas*** *litoris Assyrii*, *Carmina* 3, 4, 31).

Ovidius (74 occ.) folosește cuvântul în aproape toate scrierile sale, indiferent de subiect și de tonul adoptat: *Amores* (3 oc.), *Ars amatoria* (6 oc.), *Epistulae ex Ponto* (4 oc.), *Fasti* (3 oc.), *Heroides* (7 oc.), *Ibis* (3 oc.), *Metamorphoses* (38 oc.), *Tristia* (10 oc.).

La Cicero (5 oc.), *harena* poate apărea în context depreciativ, alături de *mlaștină*, ca teren nefolositor, care nu trebuie cumpărat (***harenam*** *aliquam aut paludes emat*, *Agr.* 2, 71), ca material de construcție, alături de var și piatră (*calcem, caementa,* ***harenam***, *Mil.* 74) sau cu sensul de „arenă", unde barbarii suportă cele mai grave răni (*barbaros in* ***harena*** *uideris excipientis grauissimas plagas*, *Tusc.* 2, 20, 46).

Pentru Tertullianus (9 oc.), *harena* se asociază cu imaginea arenelor unde se desfășoară spectacole de lupte nepotrivite pentru creștini (*Non tamen ideo circi*

[2] Cf. panromanic: it. *(a)rena*; sard. *arena*; v. fr. *areine*; occit., cat., sp. *arena*; pg. *areia* (apud Teaha 2005, 38).
[3] „gros sable, gravier" (Gaffiot 2000 s.v. *sabulo*).
[4] Păstrat în it. *sabbione*, fr. *sablon*, span. *sablon* etc. (v. REW 1911 s.v. *sabulo*).

furoribus aut ***arenae*** *atrocitatibus aut scenae turpitudinibus christianum affici oportet*, *De cultu feminarum* 1, 8 „Și totuși, nu de aceea trebuie ca un creștin să aibă parte de patimile circului, de atrocitățile arenei sau de nerușinările scenei”.

Augustinus (aprox. 160 oc.) și Hieronymus (aprox. 65 oc.) folosesc intens termenul însă frecvența ridicată a ocurențelor trebuie pusă în relație cu multele citate sau parafrazări biblice (de ex.: *numerus filiorum Israhel quasi* ***harena*** *maris*, citat după *Vulg.*, *Osee* 2, 1 „Numărul fiilor lui Israel va fi ca nisipul mării” (Anania 2001, 1127) și *Ep. Pauli ad Romanos* 9, 27 „Chiar dacă numărul fiilor lui Israel ar fi ca nisipul mării” (Anania 2001, 1632) la Aug., *De ciuitate Dei* 18, 33; 18, 46 și Hier., *Epistulae* 120).

În Vulgata (37 oc.), cuvântul apare în versete cunoscute din *Vechiul Testament* (32 oc.), unde îngerul îi spune lui Avraam: *benedicam tibi et multiplicabo semen tuum sicut stellas caeli et velut* ***harenam*** *quae est in litore maris*, Gen. 22, 17: „cu binecuvântare te voi binecuvânta, iar pe urmașii tăi îi voi face numeroși ca stelele cerului și ca nisipul de pe țărmul mării” (Anania 2001, 44) sau din Noul Testament, unde Iisus îi previne pe cei pe care îi va găsi nepregătiți la a doua venire a sa: *et omnis qui audit verba mea haec et non facit ea similis erit viro stulto qui aedificavit domum suam supra* ***harenam***, Mat. 7, 26:

> „Dar cel ce aude aceste cuvinte ale Mele și nu le plinește i se va asemăna bărbatului nechibzuit care și-a clădit casa pe **nisip**.” (Anania 2001, 1468).

Ariete* < lat. *aries, tis

• LB 1825 s.v. *ariéte*: *subst.* „Berbéce, unu dobitocu: *aries*, *vervex* […] 2) o unéltă de bătutu pari, pociumpii: *fistuca* […]”; ELDRV 1780, 94: *Ariete : aries*; ELDRV 1805, 204: *Áriéte : aries*; Alexi 1826, 238 : *Ariete, aries*.

• DLR 2010, I s.v. ***aréte***: s. m. (Zool.) I, 1. *Bélier*, 2. *Mâle* (propre à la reproduction), II, 1. *Bélier* (constellation), 2. *Bélier* (machine de guerre). *Bélier*, *mouton*, *sonnette* (instrument pour enfoncer les pilotis) […] Din lat. *aries*, **aretem* (= *arietem*): genovez *aeo*, franco-provențal *arei*, prov. *aret*.

• Gaffiot 2000 s.v. *ărĭĕs*, *ărĭĕtis*: 1. bélier […], 2. bélier [machine de guerre] […], 3. étançon […], 4. poisson de mer […], 5. constellation […].

• Nu are conotația negativă a lui *ueruex, cis* „imbecil, tâmpit”.

• Blaise 1954 s.v. *aries*: (cl.) – (métaph.) bélier, choc (dans la polémique) […][5].

• REW 1911 s.v. *aries, -etis*: „Widder”. Rum. *arete*, monferr. *arei*, gen. *ayow*, champ. *aroi*, zentral- und ostprov. *aré*, Salvioni P. [1-2] [...].[6]

În *Eneida* (3 oc.), *aries* este folosit cu ambele sensuri, atât pentru a denumi „berbecul”, animalul sacrificat în templu (***ariete*** *caeso*, *En.* 7, 175), cât și instrumentul de luptă, ale cărui lovituri repetate fac să se clatine poarta cetății (*labat* ***ariete*** *crebro ianua*, *En.* 2, 492).

---

[5] *Aries* nu apare în Blaise 1969, unde este atestat doar derivatul verbal *arieto, -are*: (cl.) – frapper à coups de bélier, détruire.

[6] Cf. panromanic: **aretem* > it. *arei*, *ariete*; occit. *aré*, *aret*, *areit*; fr. *arey*, *aroy*, *aroi* (apud Teaha 2005, 94).

Aries este preferat lui *ueruex* de către Vergilius chiar și în poemele dedicate muncii câmpului (*Georgice*, 2 oc.) și creșterii animalelor (*Bucolice*, 2 oc.). În ambele cicluri de poeme, *aries* este berbecul care își usucă lâna (*ipse **aries** etiam nunc uellera siccat*, *B.* 3, 95) și berbecul cu lâna oricât ai vrea de albă (*quamuis **aries** sit candidus ipse*, *G.* 387).

Nici *aries*, nici *ueruex* nu sunt atestați la poeți urbani cu înclinații filozofice, precum Horatius și Lucretius.

Ovidius (11 oc.) îl consideră pe *aries* între animalele lipsite de rațiune (*ratione carentes*), însă cu o fire mai delicată (*ingenium mitius*), pentru că berbecul nu caută să o atragă pe oaia care îi place cu un cadou (*non **aries** placitam munere captat ouem*, *Am.* 1, 10, 28). În *Metamorfoze*, *aries* este chipul pe care îl ia Neptun pentru a o înșela pe fiica lui Bisalt (***aries** Bisaltida fallis*, *M.* 6, 117), dar și numele constelației *Berbecul*, care urmează celei aducătoare de ploi a *Peștilor* (*Piscique **Aries** succedit aquoso*, *M.* 10, 165), despre apariția căreia vorbește Ovidius în cartea a III-a din *Faste*.

Cicero (cel puțin 9 oc.) folosește termenul citând versurile poetului Ennius în care vorbea de corabia Argo, cu care argivii au plecat să cucerească lâna aurită a berbecului (*pellem inauratam **arietis***, *Tusc.* 1, 20, 45) sau, evocându-l pe Homer, care l-a făcut pe monstruosul și sălbaticul Polyphem să vorbească cu un berbec (*cum **ariete** etiam conloquentem facit*, *Tusc.* 5, 39, 115). În schimb, nu folosește decât o singură dată *ueruex*, cu referire la berbecii jertfiți zeilor Lari (*quod genus sacrificii Lari **ueruecibus** fiat*, *Leg.* 3, 55).

În literatura creștină, pe lângă sensurile clasice, apar unele noi, metaforice, precum la Tertullianus (8 oc.), care vorbește despre acest prim berbec care este stăpânit în noi, cu referire la „șoc (într-o polemică)" (vezi Blaise 1954 s.v. *aries, -etis*): *primus iste in nos **aries** temperatur*, *Res.* 5. Același scriitor folosește *aries,* alături de *bou* și de *țap,* pentru a vorbi de zeii care au coarne (*et de boue, et de **ariete**, et hirco cornuti dii*, *Nat.* 1, 14).

Augustinus folosește frecvent termenul în lucrările sale de exegeză biblică. Astfel, *aries*, alături de vițel și de țap, este unul din animalele sacrificate pentru păcate (*sacrificium pro peccato habet tria pecora: hircum et **arietem** et uitulum* (*Hept.* 3, *Quaest. Leuitici* 26), însă, pentru arderea de tot, *aries* este alături de vițel și de miel (*tria uero reliqua in holocaustum, id est **aries** et uitulus et agnus* (*Hept.* 3, *Quaest. Leuitici* 26). Până la urmă, alături de celelalte animale, *aries* este tot o imagine a lui Hristos (*pro Christo **aries**, pro Christo agnus, pro Christo uitulus, pro Christo hircus, totum Christus*, *Serm.* 19). Pentru Augustinus, nu poate fi decât tot o imagine a lui Hristos acel *berbec* din *Cartea Facerii* 22, 13 (jertfit de Avraam în locul fiului său), care se prinsese cu coarnele în tufiș, asemenea lui Hristos crucificat sau încoronat cu spini (*nam quis alius erat ille **aries** qui cornibus tenebatur in uepre, nisi Christus crucifixus, uel spinis etiam coronatus*, *Maxim* 2, 52).

Atât la Augustinus (aprox. 175 oc.), cât și la Hieronymus (aprox. 140 oc.), termenul *aries* își datorează frecvența numeroaselor sale atestări în *Biblie.* Niciunul din cei doi mari autori ecleziastici nu folosesc *ueruex* în scrierile lor.

Situația corespunde celei din *Vulgata*, unde *ueruex* nu este atestat, în timp ce *aries* are aprox. 190 de ocurențe.

În concluzie, se poate afirma că termenul clasic *aries* nu numai că nu dispare din scrierile creștine din perioada târzie, dar cunoaște chiar o îmbogățire semantică, cu sensuri metaforice. Larga sa folosire în textul biblic i-a asigurat nu numai continuitatea, ci și prestigiul în fața foarte puțin atestatului *ueruex.*

Unda* < lat. *undare

• LB 1825 s.v. *undu*, *dare*, *datum*: *verb. act. undo, ebullio*; derivat de la subst. *unda* (termen poetic); Alexi 1826, 269 : *Undu, are, atu*, *inundo*.

• DLR 2010, XVII s.v. *undá:* vb. I Intranz. 1. (Despre ape curgătoare sau stătătoare) A se mișca în valuri; a face unde (I 1), a undui[1] […] 2. (Învechit și popular; despre lichide) A începe să fiarbă, a da în clocot; a face unde (I 2) din cauza fierberii; a clocoti, a fierbe [...] Lat. *undare.* Cf. și *undă*.

• Gaffiot 2000 s.v. *undō*, *ās*, *āre*, *āvi*, *ātum*: 1. a. rouler des vagues, se soulever, être agité […], b. *abundo*, abonder […], c. ondoyer, être ondoyant […], d. [fig.] être agité […], 2. inonder […].

• Nu e atestat la Blaise 1954 și nici la Blaise 1975, unde apare doar frecventativul: *undesco, ere* : s'enfler en ondes.

• REW 1911 s.v. *ŭndāre*: „wogen", „wellen". Rum. *undà*, ital. *ondare*, „das Haar wellen", log. *undare*, afrz. *onder* […].

Derivat postnominal al substantivului *unda, -ae*, verbul latinesc *undo, -are* s-a păstrat, asemenea mult mai frecventului substantiv din care provine (*unda, ae*), în limbile romanice (v. supra REW 1911 s.v. *ŭndāre*).

În perioada clasică, verbul apare foarte rar la forme predicative. Principala atestare este în *Eneida* lui Vergilius. Înainte de a porni la luptă cu Enea, Turnus își privește orașul văzând un vârtej de flăcări care se învolbura spre cer (*ecce autem flammis [...] ad caelum* ***undabat*** *uertex*, *En.* 12, 673).

Mult mai des folosită (73 oc., dintre care 9 oc. la Vergilius) este forma de participiu prezent, cu sensuri apropiate de verbul românesc. Vergilius vorbește despre vasele de bronz care fierb deasupra flăcărilor (*aena* ***undantia*** *flammis*, *En.* 6, 218) și de vulcanul Etna care fierbe cu cuptoarele sparte (***undantem*** *ruptis fornacibus Aetnam*, *G.* 1, 472). Imaginea este reluată și de Lucanus, în *Pharsalia*, când vorbește despre creasta siciliană care se unduiește când Etna e presată de flăcări (*Siculus flammis urgentibus Aetnam* ***undat*** *apex*, *Pharsalia* 5, 100).

Cuvântul apare și la Cicero, e drept, într-un citat mai larg din Attius, unde este înfățișat un tablou impresionant, în care Triton, distrugând grotele cu tridentul, le azvârle în marea care fierbe (***undanti*** *in freto*, *Nat.* 2, 89).

Cu cele mai multe atestări la Vergilius (9 oc.), dar prezent, cu câte o singură apariție, la alți autori clasici, dar și târzii (Seneca, Apuleius, Petronius, Ambrosius) termenul nu poate fi considerat caracteristic limbii vorbite.

Crunta* < lat. *cruentare

- LB 1825 s.v. *cruntu, tare, atu* […] *verb. act. cruento* […] a Lat. *cruento*; Alexi 1826, 256 : Cruntu, are, atu, *cruento*.
- DLR 2010, II s.v. *crunt, -ă*: vb. I[a] trans. și refl. = (ad 1) a(se) încrunta, a (se) (în)sângera, a (se) păta cu sânge (LB) [...].
- Gaffiot 2000 s.v. *crŭentō*, *ās*, *āre*, *āvi*, *ātum*: 1. mettre en sang [par le meurtre, en tuant] […] 2. teindre en rouge […].
- Blaise 1954 s.v. *cruento*, *-are*: (cl.) – blesser […].[7]
- Verbul nu este atestat în REW 1911[8].

Verbul apare în scene de luptă la Vergilius, în *Eneida*, unde Acron își dă ultima suflare umplând de sânge săgețile frânte în rănile sale (*expirans infractaque tela* ***cruentat***, *En.* 10, 731).

Ovidius folosește termenul în *Heroides*, într-un pasaj cu referiri mitologice, în care este amintită crima lui Oreste asupra lui Egist care, cu gâtul tăiat, a însângerat palatul (*iuguloque Aegisthus aperto tecta* ***cruentauit***, *H.* 8, 54).

Cruento, are este folosit de Cicero (9 oc.) în special în discursuri. În *Pro T. Annio Milone oratio*, verbul apare într-un context în care Cicero vorbește de pumnalul lui Catilina care a însângerat via Appia prin uciderea lui Papirius (*istam Appiam [...] nece Papiri* ***cruentauit***, *Mil.* 37, 12). În *De haruspicum responso,* este amintită crima guvernatorului Piso asupra unui ambasador, prin intermediul medicului său, pentru că nu a vrut să-i fie însângerate securile printr-o crimă (*secures suas* ***cruentari*** *scelere noluit*, *Har.* 35). Lui Piso îi reproșează Cicero și pierderea pe viață a reputației, care e mai gravă pentru cineva decât să-și însângereze trupul cu răni (***cruentare*** *corpus suum*, *Pis.* 47). Cicero folosește termenul și cu sens figurat în *Philippicae*, unde, acuzându-l pe Antonius, îl amenință că discursul său îl sfâșie, îl umple de sânge (*lacerat, haec* ***creuntat*** *oratio*, *Phil.* 2, 86).

În perioada creștină, termenul nu cunoaște o dezvoltare semantică. La această stare a contribuit și faptul că termenul nu este folosit în textul biblic. Totuși, el apare la autori cunoscuți ca Augustin, care face diferența între un sânge oarecare ce pătează, în timp ce sângele mielului albește[9] (*omnis sanguis* ***cruentat****, sanguis agni candidat*, *Serm.* 306D, 25). Același autor folosește cuvântul și cu sens figurat, când vorbește de trufia care este însângerată de rana conștiinței (*conscientiae vulnere* ***cruentatur***, *Virg.* 34, 34). Și Ieronim folosește termenul atunci când întreabă retoric

[7] Nu apare la Blaise 1975, unde e atestat substantivul derivat *cruentator*: celui qui ensanglante […].
[8] REW 1911 atestă adj. *cruentus*: „blutig". Rum. *crunt*, engad. *kriaint*.
[9] Curățește.

cine e mai sublim decât Petru și Pavel, dar care au murit înșângerați de sabia lui Nero (*quid Petro Pauloque sublimius? Neronianum gladium* ***cruentarunt***, *Ep.* 68, 1).

Puținele, dar variatele atestări la unii din cei mai mari scriitori latini atât din perioada clasică, cât și din cea creștină, dovedesc că verbul *cruentare* era cunoscut în limba comună.

Cute* < lat. *cos*, *cotis

• LB 1825 s.v. *cute*: […] subst. 1) de ascuțitu: *cos* […], 2) Dunga què apȧtósȧ de pre pȧne cóptȧ: *virga aquosa* […] a Lat. *cos, cote* ; Alexi 1826, 256:

• DLR 2010, II s.v. *cúte*: 1. Pierre à aiguiser, queux. 2. Grumeau (dans le pain). 3. Rigole [...] Din lat. *cos, cotem*, idem (cu schimbarea lui *o* în *u* nelămurită încă).

• Gaffiot 2000 s.v. *cōs*, *cōtis*: Pierre dure, pierre à polir, surtout à aiguiser […].

• Blaise 1954 s.v. *cos, cotis*: (cl). – pilon de pharmacien […].

• REW 1911 s.v. *cos*: „Wetzstein", „Schleifstein", rum. *cute*; ital, *cote*; engad. *kut*; friaul. *kot*, afrz. *keu*; prov. *kot*, minh. *godo*; frz. *queux*.

Cos, cotis este un termen atestat rar în literatura latină. Această situație se poate explica prin faptul că referentul extralingvistic al termenului este un obiect specializat, folosit în împrejurări limitate la situații specifice. Având în vedere natura referentului, nici termenul nu putea deveni unul poetic. Cu toate acestea, el e nelipsit la unii din marii autori clasici.

Vergilius (1 oc.) prezintă o scenă premergătoare luptei, în care soldații își șterg scuturile, își ung sulițele și își ascut securile cu *cutea* (*subiguntque in* ***cote*** *securis*, *En.* 7, 627).

Horatius (2 oc.) îl caracterizează pe crudul Cupidon ca fiind cel care își ascute mereu săgețile de o piatră însângerată (*acuens sagittas* ***cote*** *cruenta*, *O.* 2, 8, 16). Cu multă subtilitate, în *Arta poetică* autorul unei opere va îndeplini rolul pietrei (= cutei) care, neputând ea însăși să taie, îi redă ascuțișul fierului (*fungar uice* ***cotis*** *acutum reddere [...] ferrum*, *P.* 304).

Cicero folosește cuvântul atunci când citează o metaforă a peripateticienilor: „înflăcărarea sufletelor și pietrele de ascuțit virtuțile" („*ardores animorum* ***cotesque*** *uirtutum*", *Tusc.* 4, 20, 48.). Un alt mare orator, Quintilian, întrebuințează același cuvânt într-o comparație prin care vrea să arate că tehnica este pentru imaginație așa cum este piatra de ascuțit pentru cele ce sunt tocite (***cotes*** *hebetibus*, *De inst. orat.* 2, 12, 8).

Cum era firesc, termenul este mai frecvent la autori ale căror scrieri au un caracter mai tehnic, precum la Plinius Maior, în *Naturalis historia* (aprox. 15 oc.).

Termenul nu s-a dezvoltat în contextul literaturii creștine, probabil pentru că nu este atestat în *Biblia* latină. Apare, totuși, mai rar, la unii autori creștini, dintre care cel mai cunoscut este Hieronymus, care propune imaginea alegorică a unui cavaler care are sabia predicii ascuțită cu piatra (= cutea) dialecticii (*habet hic eques sermonis gladium, exacutum* ***cote*** *dialecticae*, *Nah.* 3).

În concluzie, observăm că termenul *cos, cotis*, care semnifică un obiect exact, din viața cotidiană, este atestat la autorii clasici ca un cuvânt care aparține nu latinei vulgare, ci latinei comune. Deși obiectul în sine e specific vieții oamenilor simpli (meșteșugari, soldați), termenul care îl desemnează poate primi valori stilistice prin folosirea sa într-un context abstract.

Grue* < lat. *grus, is

• LB 1825 s.v. *grue*: […] subst. o pasere: *grus, gruis*: dar[ú [...] *Ital. gruie*; ELDRV 1780, 94 și ELDRV 1805, 204: Grue, *grus*[10]; Alexi 1826, 238: Grue, *grus*.

• DLR 2010, VI s.v. *grúiu* s.m. (Ornit.) = cocor (Transilv.) […] Din lat. *grus*, *-em*.

• Gaffiot 2000 s.v. *grūs*, *grŭis*: grue [oiseau] […], corbeau [machine de guerre] […].

• Nu e atestat la Blaise 1954 și Blaise 1975.

• *Edictus Rothari* (sec. VII): „[…] grova (*Var.* gruem) aut cicino (*Var.* cecinum) […]" (apud Rohlfs 1969, 50).

• REW 1911 s.v. *grus*: „Kranich". Rum., ital. *grue*, lecc. *roi*, neap. *gruoyę*, lomb. *grüga*, campid. *arrui*, afrz. *grue*, prov., katal., span., aportg. *grua* [...].

Fără a fi un termen poetic, *grus, is* apare la unii dintre cei mai cunoscuți poeți latini. Contextul mitologic îl pune în valoare, însă termenul este întâlnit și în situații de comunicare curentă.

Vergilius îl folosește în *Eneida* pentru a desemna cocorul de pe râul Strymo, din Tracia sau lebădă albă ucisă de mâna unei copile (*Strymoniamque **gruem** aut album deiecit olorem*, *En.* XI, 580). Aceiași cocori sunt și cei care dau semne prevestitoare de sub norii negri, înaintea unei bătălii (*sub nubibus atris Strymoniae dant signa **grues***, *En.* 10, 265). În *Georgice*, cocorii apar, alături de gâște, ca o amenințare pentru culturile câmpului (*improbus anser, Strymoniaeque **grues** [...] nocent*, *G.* 1, 118), dar și ca o prevestire a ploii care se ivește din adâncul văilor, deoarece fug în zbor (*aut illum surgentem vallibus imis aeriae fugere **grues***, *G.* 1, 375).

Sintagma ***cocorul** din Tracia* (*Threiciamue gruem*, *A.A.* 3, 182) apare și la Ovidius. Același poet explică în *Metamorfoze* cum mamei pigmeilor, învinsă de Iunona, i s-a poruncit de zeiță să se transforme în cocor și să declare război propriului ei popor (*Iuno [...] iussit esse **gruem** populisque suis indicere bellum*, *M.* 6, 92).

În *Epode,* Horatius arată că printre activitățile pe care le face cel ce trăiește la țară când vine iarna cu ploi și zăpezi este și aceea de a prinde cu lațul iepurele fricos și cocorul călător (*pauidumque leporem et aduenam laqueo **gruem** [...] captat*, *Epo.* 2, 35)[11]. Același cocor, tăiat în bucăți (*membra **gruis** sparsi*, *S.* 2, 8, 87), devine un fel de mâncare purtat pe tăvi la festinuri. În *De natura deorum*, Cicero plasează cocorii alături de alte vietăți mai înalte, precum gâștele, lebedele și cămilele (*quae autem altiora sunt ut anseres, ut cygni, ut **grues**, ut camelli*, *Nat.* 2, 122) și își arată admirația pentru aceste păsări care, așa cum observase deja Aristotel, atunci când

[10] Cf. ELDRV 1780, ed. Zdrenghea 1980, 95 și 205: grue [= cocor], *grus*.

[11] Vezi și Vergilius, *Georgica*, 1, 307.

traversează mările pentru a căuta locuri mai calde (***grues*** *cum loca caldiora petentes maria transmittant*, *Nat.* 2, 125) formează un triunghi a cărui bază este ajutată de vânt ca o pupă (*basis autem trianguli, quam efficiunt grues, ea tamquam a puppi uentis adiuvatur*, *Nat.* 2, 125).

Cele mai frecvente atestări ale numelui acestei păsări se găsesc în scrierile cu caracter științific, la Plinius Maior, în *Naturalis historia* (22 oc.), și în cartea despre gătit a lui Apicius, *De re coquinaria* (10 oc.).

Termenul nu primește conotații în perioada creștină[12], fapt ce se poate explica prin absența sa totală din *Biblia* latină. Dintre rarii autori creștini la care apare termenul, îi menționăm pe Ambrosius (4 oc.) și Hieronymus (2 oc.), dar contextele nu sunt specific creștine. De la primul aflăm că, dat fiind faptul că se îndreaptă spre înălțimi, cocorilor le place să călătorească (***Grues****, quia alta petunt, amant frequenter peregrinari*, *Hex.* 5, 14, 48), iar de la cel de-al doilea, că toate viețuitoarele au un ghid, cocorii zburând în spatele unuia singur, după modelul unei litere (***grues*** *unam sequuntur ordine literato*, *Ep.* 125, 15).

În concluzie, putem observa că etimonul termenului românesc, atestat în antichitate la unii din cei mai reprezentativi autori latini, este moștenit în română din latina comună. Semnificația lui s-a păstrat în latina târzie și apoi în română, fără a fi conotată prin intermediul textelor creștine.

4. În concluzie, având în vedere că termenii dialectali la care ne-am referit în acest articol aparțin vocabularului de bază al limbii române vechi și al limbii vorbite în unele regiuni de o populație puțin influențată de școală și de cultura literară, putem afirma că existența lor dovedește că fondul latin al vocabularului românesc tradițional este mai bogat decât se consideră de obicei.

De asemenea, originea acestor termeni nu trimite strict la latina vulgară sau la varianta ei teritorială (latina dunăreană), ci la un fond comun latin, termenii selectați fiind atestați în operele unora dintre cei mai reprezentativi autori din perioada clasică a latinei.

Dacă acești termeni ar fi intrat, așa cum au dorit filologii transilvăneni, și în limba română literară modernă, care în secolul al XIX-lea a împrumutat un număr considerabil de neologisme latino-romanice, latinitatea românei culte ar fi fost și mai pregnant relevată.

Referințe bibliografice

Alexi, Ioan. 1826. *Grammatica daco-romana sive valachica, latinitate donata, aucta ac in hunc ordinem redacta opera et studio Johannis Alexi*. [Vindobobonae].

Anania, Bartolomeu Valeriu. 2001. *Biblia sau Sfânta Scriptură*. Ediție jubiliară a Sfântului Sinod. București: Editura Institutului Biblic și de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române.

[12] A. Blaise nu îl include în *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*.

Blaise, Albert. 1954 (1993). *Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens*. Revu spécialement pour le vocabulaire théologique par Henri Chirat. Brepols.
Blaise, Albert. 1975. *Dictionnaire latin-français des auteurs du Moyen-Âge. Lexicon latinitatis medii aevii*. Turnholti: Typographi Brepols Editores.
Gaffiot, Félix. 2000. *Le Grand Gaffiot. Dictionnaire latin-français*. Nouvelle édition revue et augmentée sous la direction de Pierre Flobert. Paris: Hachette.
Gheție, Ion. 1971. *Contribuții la problema unificării limbii române literare. Momentul 1750, în „Limba română"*, XX, nr. 2, p. 113-124.
Gheție, Ion. 1975. *Baza dialectală a românei literare*. București: Editura Academiei.
Gheție, Ion. 1978. *Istoria limbii române literare. Privire sintetică*. București: Ed. Științifică și Enciclopedică.
Ivănescu, Gheorghe. 1980. *Istoria limbii române*. Iași: Editura Junimea.
Niculescu, Alexandru. 1978. *Individualitatea limbii române între limbile romanice*. 2. *Contribuții socioculturale*. București: Editura Științifică și Enciclopedică.
Rohlfs, Gerhard. 1969. *Sermo vulgaris latinus*. *Vulgärlateinisches Lesebuch*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
Teaha, Teofil. 2005. *Cuvinte latinești moștenite în graiurile românești actuale*. București: Editura Academiei Române.

Sigle

CLTCLT-5 (2002): *CETEDOC LIBRARY OF CHRISTIAN LATIN TEXTS*. Universitas Catholica Lovaniensis Lovanii Novi. Brepols. 2002.
DLR 2010: *Dicționarul limbii române*. Tom I-XIX (ediție anastatică). București: Editura Academiei Române. 2010.
ELDRV 1780: Samuil Micu și Gheorghe Șincai. *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*. Vindobonae. 1780. Studiu introductiv, traducerea textelor și note de Mircea Zdrenghea. Cluj-Napoca. Editura Dacia. 1980. p. 1-110.
ELDRV 1805: Gheorghe Șincai. *Elementa linguae daco-romanae sive valachicae*. Budae. 1805. Studiu introductiv, traducerea textelor și note de Mircea Zdrenghea. Cluj-Napoca. Editura Dacia. 1980. p. 111-120.
LB 1825: *Lesicon romanescu-latinescu-ungurescu-nemțescu seu Lexicon valachico-latino-hungarico-germanicum. Budae: Typis et Sumtibus Typographiae Regiae Universitatis Hungaricae*. 1825.
ILRL 1997: Ion Gheție (coord.). *Istoria limbii române literare. Epoca veche (1532-1780)*. București: Editura Academiei Române. 1997.
REW 1911: W. Meyer-Lübke. *Romanisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Carl Winter's Universitätsbuchhandlung. 1911.

Anca URSA
(Universitatea de Medicină și Farmacie „Iuliu Haţieganu”, Cluj-Napoca)

Metode, strategii și reprezentări identitare în învățarea limbii române de către studenții francezi din România

Abstract: (Methods, strategies and representations of identity in learning Romanian by French students in Romania) The French students at "Iuliu Haţieganu" University of Medicine and Pharmacy, Cluj-Napoca shape not only a predefined learning group, but also a genuine socio-cultural community - a temporary one, that's true - on the one hand representative for the foreign students communities, on the other hand with unique features. They acquire Romanian for educational purposes, but learning involves more than purely linguistic or metalinguistic skills. It implies the dimensions of culture, interaction and identity, equally involved in the process of assuming the language of study. We have put in practice and analyzed a questionnaire which enables us to observe and interpret the linguistic behavior and the learning strategies of the new language, from the point of view of the main actors. The relationship between the first language and the target language is equivocal: recognition by reclaiming the belonging to the group of Romanic languages and failure of the coherency in receiving and producing messages, through an inevitable specific difference. The linguistic compensatory strategies, the decryption of the cultural imaginary, the negotiation of the identity clichés, all these are useful tools in the process of learning Romanian as required language by the French medical students. Apart from the pragmatic interest when learning a new language, there is the unfolding and the adjustment of the portrait of the Romanian identity, which, like a two-sided mirror, reflects the image of the French identity to its own observer.

Keywords: foreign languages, learning strategies, linguistic and nonlinguistic skills, identitary portrait, cultural imaginary.

Rezumat: Studenții francezi de la Universitatea de Medicină și Farmacie din Cluj alcătuiesc nu doar un grup didactic predefinit, ci și o veritabilă comunitate socioculturală – e adevărat, temporară – pe de o parte reprezentativă pentru comunitățile studențești străine, pe de altă parte cu particularități inconfundabile. Ei achiziționează româna în scop educativ, dar procesul de învățare implică mai multe competențe decât cele strict lingvistice sau metalingvistice. E vorba de dimensiunile culturală, interacțională și identitară, implicate în egală măsură în procesul de asumare a limbii de studiu. Am aplicat și am interpretat un chestionar care va permite observarea și analizarea comportamentului lingvistic și ale strategiilor de învățare a noii limbi, din chiar punctul de vedere al actorilor principali. Relația dintre limba maternă și limba țintă e una echivocă, de recunoaștere parțială prin reclamarea apartenenței la grupul de limbi romanice și de ratare a coerenței în receptarea și producerea mesajelor prin diferența specifică inevitabilă. Strategiile lingvistice compensative, decriptarea imaginarului cultural, negocierea clișeelor de percepție identitară sunt instrumente utile în demersul de asumare a românei ca limbă necesară de către studenții medicinişti francezi. Dincolo de miza pragmatică a învățării unei limbi noi, se construiește și ajustează un portret identitar al românilor, care însă întoarce, ca o oglindă cu două fețe, o imagine identitară proprie spre observatorul francez.

Cuvinte cheie: reprezentări sociale, interculturalitate, portret identitar, competențe lingvistice, mobilităţi de studiu.

1. Introducere

La Universitatea de Medicină și Farmacie Iuliu Hațieganu din Cluj-Napoca sunt admiși anual 350 de studenți străini, la liniile de studiu franceză și engleză. În primii trei ani, ei au în programă cursuri de limba română, cu ajutorul cărora ajung la nivelul B1, aproximativ, conform *Cadrului European Comun de Referință*. Pe lângă necesarele competențe lingvistice, acești studenți își asumă, direct sau indirect, o dimensiune interculturală, care evoluează în strânsă legătură cu însușirea noii limbi. Deși o viziune exhaustivă asupra tuturor tipurilor de grupuri străine clujene ar fi utilă și relevantă pentru felul cum se construiește competența invocată, studiul de față își propune să se oprească asupra unui grup unitar, din rațiuni de coerență a mediului socio-cultural de origine. Este vorba de o promoție de la Facultatea de Medicină Dentară, actualul an III, în care toți membrii sunt nu numai francofoni, dar chiar locuitori nativi din Franța.

Consiliul Europei, prin Divizia de Politici lingvistice, a insistat de la început pe componenta interculturală și a accentuat rolul ei fundamental și interdependența de competențele lingvistice. Îndată ce a apărut *CECRL* (2001), două studii dedicate identităților sociale au fost postate pe site-ul COE (Castellotti și Moore 2002 și Byram *et al.* 2002), pentru a accentua latura interculturală a pluringvismului. Documente similare însoțesc *Platforma*[1], lansată în 2009, ca spațiu de lucru și rețea de colaborare pentru profesioniștii europeni în predarea limbilor[2]. Prin urmare, deschiderea spre identitatea și specificitatea societății a cărei limbă o învățăm nu numai că nu sunt aspecte marginale, dar însoțesc de aproape și determină ritmul și gradul de învățare a noii limbi.

2. Materiale și metodologie

2. 1. Chestionarele

Cum am precizat în introducere, studiul de față se bazează pe o anchetă calitativă și intensivă (Chelcea *et al*. 1993: 74), realizată pe o populație restrânsă, cu scopul de a aprofunda o temă sociolingvistică. S-a aplicat un chestionar cu 25 de întrebări, cu o eșantionare non-aleatoare, convențională, din motive de resurse reduse de timp și pentru a colecta datele cât mai ușor (Șandor 2011: 134). Evident, eșantionul face parte din populația vizată și e reprezentativ ca număr de participanți. Din totalul de 50 de studenți la Medicină Dentară, anul III, linia franceză, am avut 38 de repondenți. Chiar dacă nu avem mărturisiri reprezentative statistic pentru comunitatea studiată, ele sunt totuși semnificative pentru diversitatea abordărilor și a categoriilor decelabile. Sondajul a fost ghidat de mine, în calitate de operator de interviu, în data de 17 mai 2016. Deși chestionarele s-au semnat, din rațiuni de coerență în analizarea și interpretarea lor, studenții au primit asigurarea că identitatea

[1] http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/langeduc/le_platformintro_FR.asp
[2] http://www.coe.int/t/dg4/linguistic/ListDocs_Geneva2010.asp#P58_2278

lor va fi protejată. De comun acord, am stabilit că se pot folosi inițiala numelui și a prenumelui pentru gestionarea răspunsurilor în textul interpretativ. Întrebările și discuțiile din timpul completării au fost în limba română, dar studenții au avut libertatea să aleagă româna sau franceza în răspunsuri, așa încât elanul confesiv să nu fie cenzurat de condiționările de limbă. De multe ori, repondenții au trecut cu ușurință de la o limbă la alta, pe măsură ce avansau cu răspunsurile.

2.2. Cadrul teoretic

Metoda de interpretare pentru care am optat este analiza reprezentărilor sociale, inițiată și conceptualizată de Serge Moscovici (1961, 1997(1), 1997(2)). În relațiile sociale, oamenii și obiectele sunt percepute într-un fel subiectiv, prin lentila imaginilor și obișnuințelor învățate, prin amintirile conservate și prin categoriile noastre culturale:

> „Reprezentările fie ne îndreaptă către ceea ce este vizibil, și față de care trebuie să răspundem, fie leagă aparența de realitate, fie definesc această realitate. Nu aș vrea să sugerez că astfel de reprezentări nu corespund cu ceea ce noi numim lumea exterioară. Nu fac decât să constat că, acolo unde este vorba de realitate, aceste reprezentări sunt tot ceea ce avem, cele față de care sunt ajustate atât sistemele noastre cognitive, cât și cele perceptuale." (Moscovici 1997 (2): 17)

Așadar, vom încerca să decelăm din răspunsurile studenților reprezentările despre mediul cultural românesc și față de limba nouă. Vom urmări temele recurente ce conturează un portret identitar și vom iniția o clasificare a categoriilor degajate din răspunsuri, în funcție de mai multe criterii diacronice sau sincronice: imaginile inițiale despre România, transformarea lor după trei ani, relațiile sociale, relația cu limba română, proiecțiile în viitor.

Datele statistice cantitative vor fi utilizate numai acolo unde ponderea răspunsurilor cu alegere binară sau multiplă e relevantă pentru imaginea de grup. În rest, interpretarea răspunsurilor și microanalizele discursive vor fi instrumentele care pot să construiască o imagine reprezentativă pentru felul în care studenții francezi, relocați temporar în România, percep și asumă noul spațiu sociolingvistic. Interesul meu direct, în calitate de profesor de română, este dacă și cum reprezentările sociale „întreține legături puternice cu procesul de învățare, pe care îl fortifică sau îl încetinesc" (Castellotti și Moore 2002: 10).

3. Înainte de România: orizont de așteptare și stereotipuri

În crearea reprezentărilor sociale, prima etapă cognitivă este *categorisirea*. Dacă vine în contact cu un mediu social și cultural nou, subiectul are nevoie evidentă de adaptare, de o recunoaștere și descoperire a „sertarelor" în care poate plasa informațiile noi.

> „Categorisirea favorizează simplificarea - iar aceasta, la rîndul ei, transformă lumea într-un loc mai ordonat, mult mai previzibil și mai bine controlabil." (Moscovici 1997: 152)

Instrumentele cognitive care permit categorisirea sunt *schemele* sau *stereotipurile*. După unii teoreticieni, ele se activează automat, la primul contact cu obiectul nou de cunoaștere. Alții consideră că aceste scheme au deja un bagaj informațional, niște atribute denotative și conotative care se inventariază rapid. Indiferent însă de poziție, există un acord general că schemele propun relații simple între atributele obiectului și procesul de percepere este scurtat ca timp și ușurat ca înțelegere.

Înainte să inventariem și să analizăm răspunsurile la întrebarea despre imaginea inițială a României, e important să conturăm contextul politic și social din Franța și atitudinea autorităților franceze față de români, în ultimii ani. În Hexagonul contemporan au plecat două valuri de imigranți români: primul, după revoluția din 1989, al doilea în 2002, când s-a ridicat obligativitatea vizelor. Cercetătoarea Andreea Alina Mogoș (2013) urmărește în presa franceză felul cum, în imaginarul colectiv francez, s-a construit suprapunerea percepției romilor peste cea a românilor, asociată cu un bloc de valori sociale negative: violență, mizerie, rețele care exploatează femeile și copiii. Mitul nesiguranței în fața românilor se face prin manipularea cifrelor vehiculate, prin referirea la o vârstă de aur anterioară, prin invocarea țapului ispășitor și prin negativism (Mogoș 2013: 154). În acest context, Nicolas Sarkozy propune în 2002 Legea siguranței interne privind imigrația, lege adoptată în anul următor. Campania pentru acceptarea ei a fost dezastruoasă pentru imaginea românilor în Occident.

Studenții care au răspuns în urmă cu o lună la chestionar aveau atunci aproximativ 10 ani, deci, în cazul în care au aflat informații în contexte formale sau neformale despre România, ele nu au fost foarte pozitive. Ca dovadă, la întrebarea 17, „Ce știați despre România și despre români înainte să ajungeți aici?", 11 din 38 de răspunsuri exprimă explicit convingerea anterioară a suprapunerii dintre români și romi, respectiv țigani.

- „Am avut prea multe *stereotipe* și n-am știut nimic despre români. Am crezut că e foarte diferit de Franța."[3] (C. P.)
- „Nimic, cu excepția la facultate și țigani." (D. D.)
- „Nu prea mult! Numai că pot face studii aici în limba franceză sau engleză. Dar nu am avut un sfat bun despre populație din cauza prejudecăților." (E. T.)
- „Am crezut că România și românii vor fi foarte diferiți de Franța. E diferit doar în Franța, mulți oameni cred că un român și un rom e același." (H. B.)
- «Rien, tout le monde fait l'amalgame, les tsiganes. Entre les Roumains et les Roms. Je ne pensais pas que vous étiez si cool.»[4] (P. G.)
- «Des problèmes avec des roms, qu'il y avait beaucoup de vols et que le pays n'était pas très developpé.»[5] (M. LC.)

[3] Reproducem răspunsurile studenților întocmai cum sunt în chestionare, cu erorile sau ezitările inevitabile.
[4] „Nimic, toată lumea face confuzii, țiganii. Confuzia între români și romi. Nu credeam că sunteți așa *cool*".
[5] „Probleme cu romii, că se fură mult și că țara nu e prea dezvoltată".

Al doilea nucleu identitar al imaginii românilor, în percepția studenților francezi, se încheagă în jurul *sărăciei*.

- „Știam că a fost o fostă dictatură și că era o țară săracă.” (G. P.)
- «Plus pauvres, moins acueillants.»[6] (M. H.)
- «Je ne pensais pas queles Roumains vivaient à l'occidentale... roms... pays pauvre.»[7] (R. M.)

Celelalte cuvinte cheie în rețeaua de reprezentări sunt: *Ceaușescu, comunism, dictatură, țară latină, resurse puține, peisaj frumos.* Prin urmare, aproape fără excepție, schemele de percepție sunt negative. Acolo unde apare un plus (peisajul frumos), răspunsurile următoare contracarează avantajul prin minusuri de tipul „infrastructură slabă” sau „bogății neexploatate”. Singurul răspuns care iese din clișeul minimal și minimalizant este despre corupție: «Un pays avec beaucoup de corruption dans lequelles gens restent (malgré la disparition du communisme) surveillés par l'état. Un pays avec peu de ressources.»[8] (P. E.)

Stereotipurile sunt însă subminate de chiar conștiința că sunt scheme simple și puțin suprapuse peste realitate. În exemplele de mai sus, există două strategii de deconstruire a ideilor preconcepute. Prima e gramaticală, prin plasarea definitivă într-un trecut redat prin perfect-compus care închide ermetic clișeul într-un timp al „neinițierii” sau imperfectul durativ, dar și el sfârșit de mult: „am avut”, „n-am știut”, „știam”. A doua strategie de separare de clișeu este marcată de conștiința subiectivității, prin verbe de opinie „am crezut”, „je ne pensais pas”, sau, mai apăsat, de mărci ale metacomunicării: „am avut prea multe *stereotipe*”, „din cauza prejudecăților”.

Prin urmare, la acest prim nivel al formării de scheme cognitive, reprezentările sociale nu devin unelte de gestionare a realității, pentru că sunt deconstruite de chiar emițătorii lor. Ei se dezic de imaginile originare despre România, în calitate de „specialiști” în stereotipurile de percepție, care au cunoscut în profunzime societatea românească și pot să îi inițieze și pe cei rămași în Franța. Dacă e așa sau nu, analiza răspunsurilor la întrebările ulterioare oferă un răspuns relevant.

4. Reprezentări sociale și aculturație provizorie

4.1. Imaginea actualizată a societății românești

După conturarea unui orizont de așteptare destul de redus și negativ, imaginea de la fața locului nu mai poate dezamăgi. Însă la întrebarea „18. Această percepție s-a schimbat în prezent? Dacă da, cum vedeți acum România?”, răspunsurile sunt nu numai compensativ pozitive, ci mai mult decât entuziaste. Există doar 5 răspunsuri

[6] „Mai săraci, mai puțin primitori”.
[7] „Nu credeam că românii trăiesc în stil occidental... romi... țară săracă”.
[8] „O țară cu multă corupție, în care oamenii rămân (în ciuda dispariției comunismului) supravegheați de stat. O țară cu resurse puține”.

neutre de tipul „mi-a confirmat ce credeam", acolo unde la întrebarea anterioară așteptările au fost neutre, „o țară în plină evoluție" (M. L.). În rest, bucuria descoperirii sau a corectării percepției anterioare devalorizante pare generalizată.

„Da, sigur! Pentru mine România e o țară foarte bogată de cultură. Acum, România e țara mea." (C. P.)

- „Acum văd România ca alta mea țară." (C. PV.)
- „Sigur că da, eu joc rugby la UCluj, am prieteni din acest club și am făcut prea mult ceva cu ei. Îmi place România și lumea din această țară." (E. J.)
- „De fapt, am învățat multe din acest oraș și acuma pot spune că România e o frumoasă țară, cu oameni veseli, frumoși. Femeile sunt dragoste." (D. D.)
- „Da, este o țară mai călduros și mai activ decât am crezut." (P. G.)
- «On se rend compte que les roms à Cluj sont un cliché car il y en a trèspeu. Que la vie est très agréable pour les étudiants.»[9] (M. L.)
- «Population globalement cultivée (probablement plus qu'en France). Le pays avec un très gros potentiel de développement, en plein transformation.»[10] (PL. M.)

Câmpul semantic conturat în răspunsurile de la întrebarea 18 se construiește în jurul elementelor definitorii pentru comunitățile utopice, cu valori sociale (bogăție, cultură, țară prietenoasă cu străinii) și axiologice individuale (veselie, frumusețe, dragoste, plăcere). Marion Perrefort urmărește de aproape 20 de ani dinamica grupurilor de elevi/studenți care se deplasează în altă țară pentru mobilități educative. Entuziasmul din răspunsurile anterioare ar putea fi explicat, conform viziunii cercetătoarei, prin dorința inițială de integrare și caracterizează exclusiv prima etapă, una scurtă, de contact cu noua cultură, fiind „marcată de atracția exoticului și utopia universalismului, euforică, fuzională, bogată în elemente de bunăvoință" (Perrefort 2008: 79).

Dar studenții chestionați au venit deja de trei ani în România, deci nu mai poate fi vorba de privirea inocentă a străinului care schițează o proiecție a propriului scenariu de integrare în cultura nouă. Nici despre reprezentări sociale nu este vorba, pentru că acest tip de scheme cognitive simplifică realul în aspectele lui pozitive și negative. Dacă ar fi astfel de stereotipuri funcționale reproduse în răspunsurile de mai sus, ele ar purta marca aculturației, a șocului adaptării la alte norme sociale, or nu e cazul. Explicația e mai degrabă în direcția refuzului cunoașterii și al integrării în mediul românesc. Aspectele pozitive nu se aplică prin urmare societății românești, ci propriului grup de referință. România rămâne aici numai mediul depopulat, contextul care oferă confort material și educațional studenților francezi. Prin urmare, feedback-ul nu atinge nivelele relaționale comunitate franceză-societate românească, ci grupul de

[9] „Îți dai seama că romii la Cluj sunt un clișeu, pentru că sunt destul de puțini. Și că viața e foarte plăcută aici pentru studenți".

[10] „Oameni în general cultivați (probabil mai mult decât în Franța). Țară cu un puternic potențial de dezvoltare, în plină transformare".

referință, studenții francezi din Cluj. Dacă sunt stereotipuri ale societății utopice, comunitatea franceză le perpetuează și citește realitatea de după ele. Confirmarea vine din răspunsurile la întrebările următoare. Acolo unde chestionarul obligă la evaluarea raporturilor cu mediul românesc, cu populația în sine, feedbackul se schimbă dramatic.

4.2. Portrete identitare românești

Pentru a-i obliga pe respondenți la o evaluare generatoare de imagini semnificative în ordinea raporturilor cu românii, am creat două întrebări succesive, dar nu neapărat pe aspecte specifice. Prima predispune la clișee, deci stimulează în mod direct și brutal mecanismele cognitive de reprezentare a indivizilor tipici între care studenții au evoluat în ultimii trei ani: „19. Dacă românii ar fi o persoană, ce trăsături de caracter ar avea această persoană? ” A doua oferă mai multă libertate, dar răspunsurile sunt mai detaliate și mai puțin generale decât la întrebările anterioare: „21. Notați două lucruri care vă plac și două lucruri care nu vă plac în România.” Între ele apare o întrebare cu răspuns închis, de tip scală, despre cum își califică experiența în România. 30 de răspunsuri au fost în intervalul „bună-foarte bună”. Revenind la întrebările identitare deschise, e imediat vizibil un fenomen interesant. Dacă la imaginea României feedback-urile erau preponderent pozitive, la românul generic mai bine de jumătate din răspunsuri (26) sunt construite opozițional. Se pot degaja cel puțin patru asemenea categorii de perspective personale, după criterii diferite:

a) criteriul axiologic

- „O persoană tare și nu zâmbitoare.” (E. J.)
- „O persoană vesel, zâmbitor și care dorește să vorbească cu lumea.” (D. D.)
- „Această persoană ar fi politicoasă (dar uneori nu spune mulțumesc când îi deschid ușa, de exemplu), generoasă, pacientă când vorbim împreună și uneori nelogică.” (M. G.)
- «Personne simple, gentille, familiale, ouverte, qui aime la *țuica*. Avec une légère possibilité de corruption.»[11] (E. DM.)
- «Sec, froid au premier, fermé, raciste? Pas très excentrique, pas souriant avec les inconnus; esprit de familletrès fort.»[12] (L. M.)
- «Cette personne aurait une double personnalité: soit très gentille, serviable, souriante, ouverte. Soit se sentfière, supérieure, superficielle, peu paciente, aucune empathie. Soit l'un, soit l'autre, il y a peu de juste milieu.»[13] (AL. R.)

[11] „O persoană simplă, drăguță, apropiată, deschisă, care iubește țuica. Cu ușoară posibilitate de corupție”.
[12] „Dur, rece la prima vedere, închis, rasist? Nu prea excentric, deloc zâmbitor pentru străini, cu spirit de familie puternic”.
[13] „Această persoană ar avea o personalitate dublă. Fie foarte drăguță, serviabilă, zâmbitoare, deschisă, fie s-ar simți mândră, superioară, superficială, cu răbdare puțină, fără empatie. Fie într-un fel, fie în altul, există puțini oameni în zona de mijloc”.

- «Noir et blanc, pas de comportement intemédiaire. Noir - malpoli, bouscule dans la rue, tire la tronche, mauvaise fois/volonté. Blanc: très attentionné, compréhensif.»[14] (F. B.)

b) criteriul emoțional

- „Această persoană ar fi rezervată, care nu spune când este nefericită. O persoană timidă, dar foarte simpatică dacă vă interesați la ea." (C. PV.)

c) criteriul generațional

- «Une personne travailleuse, discrète, timide. Les personnes agées: racistes et moins bien élevées. Les jeunes: ouverts, bien élevés et parlant bien l'anglais.»[15] (E. SH.)
- «Les personnes nostalgique du communisme (= extrême droite, + de 60 ans) prennent des airs supérieurs et sont détestables fermés d'esprit. Mais la majorité des Roumaines est très acueillante, généreuse, honnête et serviable.»[16] (P. E.)

d) criteriul geografic

- în nord – politicos, amical și harnic, în sud – mai putin agreabil și disponibil.

Dacă în răspunsurile anterioare reprezentările sociale apăreau vag sau confuz, aici ele sunt evidente și suficient de bogate în detalii încât să contureze un model coerent al „realității" românești. Aceasta devine, ca în orice reprezentare, un loc mai ordonat, mai previzibil și mai ușor controlabil (Moscovici 1997(1): 152). E adevărat, apare mai puțin ca un spațiu confortabil, și mai mult ca unul al extremelor alienante. Dar sunt opoziții încadrate în desenul colectiv, numite, deci nu imposibil de gestionat. Tentativa de a da sens lumii, prin alegerile prescurtate pare să fie una de succes, chiar dacă - sau tocmai pentru că - alegerile sunt deliberat prescurtate.

Răspunsurile la întrebarea despre românul generic anticipează și epuizează neintenționat întrebarea următoare și reacțiile interpretative ale studenților. Bipolaritatea de mai sus e reiterată în itemul 21: „Notați două lucruri care vă plac și două lucruri care nu vă plac în România.". De opt ori nucleele din reprezentările sociale de la răspunsul anterior sunt reluate *ad litteram*. Singurul element de noutate este că răspunsurile negative sunt mai consistente ca număr de cuvinte, uneori și ca trăsături identitare furnizate, decât cele pozitive.

[14] „Negru sau alb, nu există comportament intermediar. Negru: nepoliticos, îmbrâncește pe stradă, are gură mare și rea credință. Alb: foarte amabil, înțelegător".

[15] „O persoană muncitoare, discretă, timidă. Persoanele în vârstă: rasiste, mai puțin bine crescute. Tinerii: deschiși, bine crescuți, buni vorbitori de engleză".

[16] „Nostalgicii comunismului (de extremă dreaptă, +60 de ani) îți dau aere și sunt foarte închistați. Dar majoritatea românilor e primitoare, generoasă, cinstită și serviabilă".

+	-
H. B: „Viața în România, viața de student.”	H. B: „serviciu în restaurante și femeile nu spun mulțumesc când deschidem ușa pentru ele.”
L. N. „viață nescumpă, l'acceptation des étrangers dans leurpays.”[17]	L. N: „lipsă de igienă, lipsă de comunicare cu oamenii.”
L. M.: «les Roumains sont disciplinés et travailleurs.»[18]	L. M.: «le manque de jovialité en vers les inconnus, attitude fermée.»[19]
L. F.: «les Roumains sont disciplinés et travailleurs.»[20]	L. F.: «ce que j'aime le moin c'est queles Roumains sont trop fermés et n'ont pas assez de pacience qu'on essaye de parler roumain, je trouve qu'il manque de politesse.»[21]
P. E: «Pays dans lequel on est en sécurité/ la vie moin schère.[22]	P. E: l'administration et la bureaucratie affreuse, dépourvue d'initiative personnelles des fonctionnaires (décanat, administration, poste, etc), le manque de moyens et d'infrastructures.»[23]

Tabel 1: Lucruri plăcute/neplăcute în România

Pentru că răspunsurile la ultimele două întrebări se suprapun, le vom aplica aceeași grilă interpretativă. În studiile de psiho-sociologie se vorbește de perechea „avari cognitiv” vs „tacticieni motivați” (Moscovici 1997 (1): 156). Primii sunt simplificatorii realității, care caută soluții rapide de codificare a realității noi, în timp ce tacticienii sunt aceia care dispun de strategii cognitive variate și aleg permanent între ele, în funcție de motivație, nevoi și scop. Le acordăm credit studenților francezi și nu ne îndoim de nuanțele lor cognitive, care se activează, cum se va vedea, atunci când sunt supuși procesului de autoreflecție, de exemplu. Dar citirea expediată, organizarea primitivă a realității românești se poate explica printr-un alt fenomen. E evident că ei suportă puțin sau deloc șocul cultural al adaptării la noi reguli sociale, e clar că pentru ei aculturația nu e un proces coerent și personal. Convingerea că România este doar o paranteză temporală de 6 ani le permite o cvasiadaptare, fără urmările unei relocări în mediu diferit. De obicei reprezentările sociale se construiesc bidirecțional, dinspre subiectul observator spre mediu, dar și dinspre mediu spre subiect, prin modelul de comportament oferit, cu aspecte inerente de tip simbolic,

[17] „... acceptarea străinilor în țară”.
[18] „Românii sunt disciplinați și muncitori”.
[19] „Lipsa de jovialitate față de necunoscuți, atitudinea închisă”.
[20] „Românii sunt disciplinați și muncitori”.
[21] „Ce îmi place cel mai puțin e că românii sunt prea închiși și nu au destulă răbdare să le vorbești în română, cred că le lipsește politețea”.
[22] „E o țară în care ești în siguranță / viața ieftină”.
[23] „Administrația și birocrația înspăimântătoare, lipsă de inițiativă personală la funcționari (decanat, administrație, poștă etc.), lipsa de mijloace de transport și de infrastructură”.

ideologic și lingvistic (Quenza 2005: 79). Însă subiecții chestionarului se opresc la un nivel superficial de categorisire și investire cu sens a noului mediu. Deși sunt o minoritate în Cluj, nu se simt marginali, atâta timp cât raportul ontologic și comportamental se face cu spațiul francez de origine sau la grupul de colegi care le împărtășesc valorile identitare și comportamentale.

În aceste condiții, răspunsurile la următoarea întrebare, despre posibilitatea relocării definitive în România, după terminarea studiilor universitare, sunt coerente cu reprezentările de până acum și foarte previzibile.

- „Toată familia este în Franța și este mai ușor să lucrez în limba maternă." (E. T.)
- „Franța este țara mea." (E. J.)
- „Nu este soare, nu sunt bani, nu e mare." (P. G.)
- „Există multe clinici de implantologie și de estetică în Cluj care sunt specializate în turism medical. Deci cred că să vorbesc amândouă limbile o să fie un avantaj mare." (G. P.)
- «Je ne pense pas arriver à maitriser sufisamment bien les nuances de la langue. Les salaires permettent de vivremais pas, ou tout du moins difficilement, de voyager à l'étranger.»[24] (PL. M.)
- «Le paysreste trop fermé, trops de règlesinutiles, ne laissant pas un étranger la possibilité de s'inserer dans ce pays.»[25] (J. F.)

Factorul-surpriză este însă relația de interdependență, găsită intuitiv, între succesul inserării în mediul nou, pe termen lung, și dobândirea competenței lingvistice. Revenind la premisele de la care am pornit, răspunsurile eșantionului confirmă direcția esențială pe care se concentrează politicile lingvistice europene, aceea de întărire a competenței interculturale în predarea limbii străine. Atunci când curiozitatea pentru cine este „celălalt" se întâlnește cu dorința sau interesul de a-i învăța limba, când reprezentările despre noul mediu trec de bariera avariției cognitive, motivația și deschiderea sunt întărite în câștigarea competenței langajiere. Michael Byram, unul dintre vizionarii acestei schimbări de paradigmă în învățarea limbilor străine, vede procesul și invers:

> „în lumina politicilor care încurajează învățarea limbilor străine, e posibil să emitem ipoteze asupra rolului acestora din urmă în apariția unei identități europene care ar veni să se adauge identităților naționale." (Byram 2006: 6).

5. Concluzii

La finalul acestui studiu, trebuie să recunoaștem că ancheta prin chestionar, aplicată studenților mediciniști francezi, a fost exploatată doar parțial. Mai sunt aspecte lingvistice și identitare care merită o abordare particulară viitoare. Însă,

[24] „Nu cred că voi ajunge să stăpânesc bine nuanțele românei. Salariile îți permit să trăiești, dar nu și să călătorești în străinătate".
[25] „Țara rămâne prea închisă, sunt prea multe reguli inutile, nepermițându-i străinului să se insereze".

pentru moment, putem degaja câteva concluzii din interpretarea de mai sus. În primul rând, apropierea grupului de studiu de mediul românesc se face, ca în cazul oricărui subiect exterior, prin observație și punere într-o ordine personală a realității noi, adică prin reprezentări sociale. Deși stereotipurile despre România sunt pozitive, chiar entuziaste, societatea în sine este schematizată excesiv și nu există o intenție generală de cunoaștere interculturală. Cu toate acestea, există câștiguri de tipul adaptabilității, o autocunoaștere mai bună, un sentiment identitar întărit, cunoștințe factuale etc. Ce rămâne însă pe dinafară este competența interculturală și traversarea reprezentărilor superficiale, acțiune esențială în câștigarea empatiei față de societatea adoptatoare. Odată câștigată această interculturalitate, evoluția competențelor lingvistice ar fi mai rapidă și mai consistentă. Rămâne să ne gândim în ce fel putem stimula interculturalitatea, respectiv ieșirea studenților străini din grupul de siguranță.

Referințe bibliografice

Byram, Michael, Esarte-Sarries, Veronica. 1991. *Investigating cultural studies in foreign language teaching: a book for teachers*. Bristol UK: Multilingualmatters.

Byram, Michael, Nichols, Adam, Stevens, David. 2001. *Developing Intercultural Competence in Practice*. Bristol UK: MultilingualMatters Ltd.

Byram, Michael, Gribkova, Bella, Starkey, Hugh. 2002. *Developing the Intercultural Dimension in Language Teaching. A practical Introduction for teachers*. Strasbourg: Conseil de l'Europe.

Byram, Michael, 2006. *Langue et Identité. Etude préliminaire. Langue de scolarisation*. Strasbourg: Conseil de l'Europe.

Castelotti,Veronica, Moore, Danielle. 2002. *Representations sociales des langues et enseignements, Guide linguistique pour l'élaborations des politiques linguistiques éducatives en Europe - De la diversité linguistique à l'éducation plurilingue. Etude de référence*. Strasbourg: Conseil de l'Europe.

Chelcea, Septimiu, Mărginean, Ioan, Cauc, Ion. 1998. *Cercetarea sociologică*. Deva: Editura Destin.

Mogoș, Andreea Alina. 2013. *Realități sociale mediate. Reprezentări sociale ale românilor în presa scrisă franceză*. Cluj-Napoca: Editura Limes.

Moscovici, Serge.1961/1976. *La psychanalyse, son image et son publique*. Paris: Presse Universitaires de France.

Moscovici, Serge (coord.). 1997 (1). *Psihologia socială a relațiilor cu celălalt*. Traducerea Cristina Moșu. Iași: Polirom.

Moscovici, Serge. 1997 (2). *Fenomenul reprezentărilor sociale*, în *Psihologia câmpului social: Reprezentările sociale*. Adrian Neculau (coord.). Iași: Polirom, p. 15-75.

Quenza, Carlos Jose Parales. 2005. *On the structural approach to social representations*, în Theory&Psychology, 15, p. 77-100.

Perrefort, Marion. 2008. *Changer en échangeant. Mobilités et expériences langagières in Échanges et mobilités académiques*. QuelBilan? Sous la direction de Fred Dervin și Michael Byram. Paris: L'Harmattan, p. 65-91.

Șandor, Sorin Dan. 2011. *Metode și tehnici de cercetare în științele sociale*, consultat la adresa URL: http://www.apubb.ro/wp-content/uploads/2011/02/Suport-MTCS-Ro.pdf, în 4 mai 2016.

Maria VÂTCĂ
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Obiceiuri la naştere în Valea Almăjului, jud. Caraş-Severin

Abstract: (Birth customs in Almăj Valley, Caraş-Severin County) The aim of this study is to discuss several aspects regarding the customs and practices seen at the birth of a child, referring to Almăj Valley, Caraş-Severin County. Foretime, this important event in human life was preceded by specific prohibitions for the young mother and involved rituals and traditions strictly respected and transmitted to one generation to another. After having a baby, there were a series of required practices in the traditional Almăj, which were followed by a specific party – baptism –, which implied certain representative stages. In addition, we will highlight the role of the young mother, but also the role of two another important characters – the godmother and the accoucheuse –, among the following key-moments: first bath of the newborn, the acts with magical value for the expulsion of evil spirits, taming the fates, preparations for the baptism, the successive stages belonging to the day of "Christianization", gifts to the newborn, along with some texts involved in the remembered habit. We will also consider a series of symbolic elements drawn from the practices in question: candle, mirror, basil, flowers, incense, garlic, hoop, wheat berries, etc. Despite the fact that, in the last century, customs practiced before the birth of a child and also the subsequent ones knew a special ampleness, at present most faded or are partially practiced, in Almăj they have taken over various practices characteristic of other areas or modern cultures.

Keywords: birth, baptism, custom, traditional culture, Almăj Valley

Rezumat: Lucrarea de faţă îşi propune să ia în discuţie câteva aspecte referitoare la obiceiurile şi manifestările întâlnite la naşterea unui copil, cu referire la Valea Almăjului, judeţul Caraş-Severin. Odinioară, acest eveniment marcant din viaţa unei familii era precedat de anumite interdicţii pentru tânăra mamă şi implica ritualuri sau datini respectate cu stricteţe şi transmise de la o generaţie la alta. După naşterea unui copil, în Almăjul tradiţional, existau o serie de practici cu caracter obligatoriu, ele fiind urmate de o petrecere specifică – *botezul*, care presupunea anumite etape reprezentative. Pe lângă aceasta, vom evidenţia rolul tinerei *mame*, dar şi al altor două personaje – *naşa* şi *moaşa* –, alături de următoarele momentele-cheie: prima baie a nou-născutului, actele cu valoare magică, destinate alungării spiritelor malefice, îmblânzirea ursitoarelor, pregătirile de botez, etapele succesive din ziua „încreştinării", darurile oferite nou-născutului, alături de câteva texte implicate în obiceiul amintit. De asemenea, vom avea în vedere o serie de elemente-simbol desprinse din practicile în discuţie: lumânarea, oglinda, busuiocul, florile, tămâia, usturoiul, colacul, boabele de grâu etc. Deşi în secolul trecut obiceiurile practicate înainte de naşterea unui copil, precum şi cele ulterioare ei cunoşteau o amploare deosebită, la ora actuală majoritatea s-au estompat ori sunt practicate parţial, în Ţara Almăjului fiind preluate diverse practici caracteristice altor zone sau culturi moderne.

Cuvinte-cheie: naştere, botez, obicei, cultură tradiţională, Valea Almăjului

Naşterea, nunta şi înmormântarea reprezintă momentele cele mai importante ce marchează existenţa omului; acest fapt a determinat ca, în cultura tradiţională, ele să cunoască o serie de obiceiuri, ritualuri sau manifestări în cadrul cărora, de regulă, era implicată întreaga comunitate.

Deoarece practicile respective s-au transmis din generaţie în generaţie, ele au dezvoltat unele particularităţi specifice unei anumite perioade de timp sau unor localităţi, fiind mult simplificate de-a lungul vremii. De aceea, în continuare ne vom referi la câteva obiceiuri legate de naştere în Valea Almăjului, aşa cum au fost practicate şi consemnate în secolul trecut, dar şi în zilele noastre.

În Almăj exista obiceiul ca femeia care simţea că va deveni mamă să coase „o brăcire, într-o îndoitură, o bucată de zahăr, o oglindă, un ban curat, o floare, un fir de usturoi, o bucată de fier", toate acestea fiind purtate până când năştea. Fiecare element simboliza caracteristicile pe care mama dorea să le aibă copilul: frumos – oglinda, bogat – banul, gingaş – floarea, tare – fierul, dulce – zahărul. Când se năştea, moaşa desfăcea toate acestea şi le punea în apa din prima baie, împreună cu molitvă, lapte dulce, un ban nou, flori culese de mamă încă din timpul sarcinii şi o pană de gâscă (să nu fie somnoros, ci harnic) (***, 2003, 98).

În perioada sarcinii, există o serie de interdicţii pentru femeie, care, dacă nu vor fi ţinute, vor avea consecinţe negative asupra copilului: astfel, mama nu are voie să fure, să ascundă vreun lucru (copilul rămânea cu semn), să se mire, să-şi pună şalul de lână după cap, să pună „motca" în jurul gâtului „că-ș faśe băiatu cu buricu după cap", să ţină foarfeci în poală („să faśe sup limbă broască"), nu trebuia să lovească cu piciorul într-o pisică sau într-un câine, nu avea voie să se uite la cai „pînă să mîndzăsc", altfel purta copilul „mai mult dă cît s-ar cădźa". De asemenea, se ferea să treacă peste picioarele cuiva, căci altfel copilul va semăna cu acela, să se certe cu cineva (copilul va fi rău) ori să privească la oameni cu defecte fizice; în acest ultim caz mama trebuia să gândească astfel: „Iei să fie ca iei, șî śe-i in mińi să fie curat" (Petrovici 1935, 46-47)[1].

O altă interdicţie, întâlnită sporadic, este aceea de a nu participa la înmormântări decât dacă cel decedat era rudă apropiată. În acest caz, ca nou-născutul să fie ferit de spiritele rele şi să trăiască (Surulescu 2005, 18), viitoarea mamă trebuia să poarte pe mână sau pe degetul inelar o aţă roşie și să gândească: „Mortu să fie galbin, șî śe-i în ćińi [în ea – n.n.] să fie roșu, curat" (Petrovici 1935, 47).

Înainte de naştere, femeile în vârstă cunoșteau o serie de practici de ghicire a ce va fi viitorul nou-născut: băiat sau fată. Astfel, tânăra mamă trebuia să arate mâinile sau i se punea sare în cap fără să știe acest lucru, iar gesturile pe care le făcea dezvăluiau sexul viitorului copil (dacă ridica mâna în sus, involuntar, era băiat, iar dacă punea mâinile în „vale" era fată) (Surulescu 2005, 17). Aceste semne erau valabile doar în primele luni de sarcină, apoi previziunile se orientau în funcţie de poziţia sau de forma sarcinii („Dacă-i sarśina dźinainći șî-i la driapta, însamnă fișior, șî dacă porț mai mult dźinapoi, aia-i fată" – Petrovici 1935, 46).

Odinioară, când apăreau durerile naşterii, pentru a naște mai ușor, mama celei însărcinate ori o altă femeie lua un topor și îl trecea „pră dupa-nśingătura muieri",

[1] Precizăm că, în transcrierea citatelor din această lucrare, am păstrat grafia originală, întrebuințată de autor.

rostind: „Dź-o fi fiśioriel, / Să iasă la toporăl”; apoi lua furca de tors și o petrecea pe după brâu spunând: „Dź-o fi fićiță, / Să iasă la furkiță” (Petrovici 1935, 47). Acest fapt se petrecea de trei ori.

De regulă, la naştere asista şi naşa copilului, iar moaşa tăia ombilicul şi îi făcea prima baie nou-născutului. Odinioară, exista obiceiul ca ombilicul să fie tăiat pe un lemn de stejar, în scopul ca pruncul „să fie puternic şi falnic precum stejarul”. După acest „ritual”, moașa îl stropea pe micuţ cu apă rece „pentru a fi vioi şi harnic în viaţă” (Surulescu 2005, 18) și pentru a nu fi friguros, abia apoi îl scălda în apă caldă. După cum am menționat, în prima apă în care era scăldat nou-născutul se puneau flori culese de mamă în timpul sarcinii „să fie frumos şi lapte dulce să fie curat”. Se mai puneau următoarele lucruri: o pană de gâscă – pentru a fi uşor şi bun la lucru, un ban – pentru a fi bogat, un ou – pentru a fi ferit de rele, uneori busuioc și se spunea: „Cum nu să prindźi rălili dźi uou și dźi bań, așa să nu să prindă dźi băiat. Cum i floaria dźi frumoasă și dźi dragă la toată lumia, așa să fie băiatu mieu” (Petrovici 1935, 47). Apa se arunca într-un loc curat şi ferit: la rădăcina unui copac sau a viţei-de-vie, pentru a creşte înalt, frumos, puternic.

La capul pătuţului se așezau, într-o bucată de pânză („râză”), boabe de grâu, bani, usturoi, sare, tămâie, o bucată de fier şi de marmură, pentru a fi ferit de rele.

La trei zile după naştere exista un ritual de „îmblânzire” a ursitoarelor: pe un „măsai” alb (față de masă) sau pe un scaun acoperit cu pânză albă (***, 2003, 99) erau aşezaţi trei colaci (pâine sau turte din aluat nedospit, unse cu miere de albine, în care era înfiptă câte o lumânare) – pentru cele trei ursitoare – şi sare. La Gârbovăţ, turtele se înconjurau cu „brăciri” luate de la moașă și se punea şi un vas de pământ cu apă. Acestea rămâneau pe masă toată noaptea. A doua zi, cele trei turte le erau dăruite la trei băieţi ori fete, în funcţie de sexul nou-născutului. Ceea ce visa mama în noaptea aceea prevestea soarta copilului, ursita (Surulescu 2005, 18-19).

În unele locuri, tot a treia zi după naștere, seara se puneau pe masă cămașa tatălui, trei lumânări, trei colaci și un pahar cu apă; copilul era îmbrăcat în alb, dar îi era lăsată mâna dreaptă afară. Ce se visa în acea noapte arăta destinul celui mic (Petrovici 1935, 48).

Când părinţii mergeau să invite naşul la botez, îi dăruiau pâine, brânză şi un ştergar. În trecut, naşul era cel care îi dădea şi numele copilului (***, 2003, 99).

Odinioară, copilul era botezat la şapte (opt) zile de la naştere sau cât mai repede cu putinţă. Până în ziua botezului el nu trebuia lăsat singur niciodată, iar în apropierea lui se punea obligatoriu un cuţit sau un briceag pentru a fi ferit de duhurile rele. După botez, copilul putea rămâne şi singur fiindcă era „păzit” de Dumnezeu.

La Gârbovăţ, înainte de plecarea la biserică, nou-născutul era scăldat în apă şi lapte dulce, în care se puneau busuioc, petale de flori, monede și o oglindă. Aceasta semnifica faptul că micuţul ce se va creştina după ce se va îmbăia în toate acestea va fi în viaţă dulce ca laptele, frumos ca florile, curat ca oglinda şi chibzuit (Surulescu 2005, 20).

În ziua botezului, moaşa nu mânca nimic până după slujba de botez, pentru a fi ferit copilul de dureri de dinţi (de măsele). În timpul slujbei, mama rămânea acasă sau nu intra în biserică. Dacă cel mic era băiat, ea lucra simbolic ceva caracteristic bărbaţilor – tăia lemne, săpa, cosea iarba, dansa (pentru a fi vesel), punea mâna pe plug, îngrijea animalele, iar dacă era fată, spăla, mătura, cosea, ţesea, călca haine, îşi tăia unghiile, îmbrăca haine frumoase, făcea un lucru de mână, se spăla, cânta sau dansa – toate acestea pentru ca nou-născutul să fie harnic, deprins cu munca. Există locuri în care ambii părinţi rămâneau acasă: dacă e băiat, atunci tatăl va lucra ceva în gospodărie, iar dacă era fată, mama era cea care simboliza prin muncă ce-și dorea să devină fiica. Lucrurile făcute de părinţi vor „influenţa" viitorul copilului: va fi harnic, îi vor plăcea curăţenia, cântecul, jocul.

La biserică, nou-născutul era dus de moaşă, iar naşa ducea lumânarea; la întoarcerea acasă, rolurile se inversau.

După slujbă, copilul era adus de moaşă şi primit de tatăl său pe geam, acesta din urmă răsplătind-o pe moaşă cu o bucată de pâine cu sare, din care ea gusta, rostind: „Să fie în sănătatea celui botezat!" ori „Să ajungi om mare şi să fii respectat!". În unele locuri, după ce era luat în casă, copilul se aşeza sub masă, apoi trebuia să aleagă dintr-o serie de obiecte; în funcţie de ce alegea, aşa va fi în viaţă: va fi harnic, va fi învăţat. La Şopotu-Vechi, moaşa dădea copilul pe geam tatălui, iar acesta îl punea pe masă rostind: „Să ajungi om mare şi să fii respectat" (Boldea, Doclin, Cruceanu 1998, 71-74).

Odinioară, dacă se năștea un băiat, iar familia dorea ca următorul copil să fie fată, atunci, când se întorceau de la slujba de botez, nou-născutul era băgat pe fereastră și scos pe ușă. Dacă era fată și doreau băiat după ea, atunci se tăia „cîta dîm buric șî-l dă la un rățoń să-l mănînśe". Moașei și nașului le era dăruită câte o „cîrpă" (basma); când o primeau, li se turna apă pe mâini, iar ei se ștergeau cu basmaua (Petrovici 1935, 46 și 48).

În ziua botezului, familia organiza masa festivă. Înainte de a începe aceasta, moaşa aducea leagănul cu copilul în faţa naşului, rostind: „Am o mlădiţă de prun, / Dar numele nu vi-l spun; / Eu vă rog să mi-l ghiciţi / Şi îndată să-l plătiţi" (Surulescu 2005, 21). După acest moment, naşul oferea cadourile pregătite (bani, obiecte, îmbrăcăminte), apoi dăruiau, pe rând, moaşa, rudele, prietenii şi toţi invitaţii. Masa nu se începea până ce naşul nu rostea rugăciunea *Tatăl nostru*, după care îi făcea urări copilului încreştinat. Ca feluri de mâncare, se serveau: aperitiv, supă de pasăre, „salme" (sarmale), friptură la cuptor, prăjituri și cozonac, iar ca băutură – „răchie", vin și, în anii din urmă, sucuri.

La Dalboşeţ se obişnuia ca părinţii nou-născutului să meargă vinerea înaintea botezului la naşi pentru a-i anunţa, ducându-le pâine. După slujba de la biserică se mergea cu muzica la casa naşilor, care veneau însoţiţi de daruri puse pe prăjini pentru copilul botezat, până la locul unde se ţinea ospăţul (Boldea, Doclin, Cruceanu 1998, 72).

Mai existau o serie de obiceiuri care erau respectate cu strictețe în trecut: băiatului mic unghiile i se rupeau cu dinții, apoi erau scuipate în sân și nu se aruncau până împlinea un an. La fel, copilul nu se tundea până trecea primul an. Aceste două lucruri se țineau pentru ca cel mic să nu devină hoț.

În unele locuri li se ducea cinste nașilor și moașei și la șase săptămâni, iar moașa primea daruri timp de un an, la „dzîle marî" sau chiar până împlinea copilul cinci-șase ani. De regulă, mama copilului duce moașei „creț ońu": un colac mare, brânză, pui sau găină friptă, „o lopăćiță, o litră dă răkie, ș-atunś un táier dă melșpáis, prăjîturi, șî mieră". Toate acestea erau date în sănătatea copilului, iar moașa îi oferea și ea celui mic jucării sau îmbrăcăminte (Petrovici 1935, 49).

Dacă o familie avea mai mulți băieți care mureau, iar apoi se năștea din nou băiat și trăia, i se punea cercel în ureche sau numele fratelui mai mare decedat, el fiind „dupa pirít (pierit)". Tot în acest caz, copilul era înfășurat și pus singur în mijlocul drumului, iar mama se ascundea. Oricine trecea pe drum (bărbat sau femeie) îl lua în brațe, apoi era chemat de mamă în casă și îl punea să-l „scalde", devendind astfel „moașă sau moșóń" (Petrovici 1935, 49).

Copiii mici, pentru a nu pleca din curte ori spre a fi feriți de lucruri rele, erau speriați cu „popa" care tăia limba, cu „coșăriu", cu o „lăiață" care „će ia-n torbă", cu tatăl care „će bagă-m podrúm", că vor fi mâncați de șerpi ori că vine „morońu", „bîja" ori „bîju" (Petrovici 1935, 49).

Așa cum am arătat mai sus, manifestările şi momentele specifice nașterii și botezului unui copil, definitorii pentru comunitatea tradițională din Almăj erau ample şi variate, cuprinzând o serie de elemente-simbol (*lumânarea*, *colacul*, *banul*, *oglinda*, *floarea* etc.), implicate şi în alte obiceiuri legate de viaţa omului (nunta, înmormântarea) sau în cele ale vieţii de familie (de exemplu, praznicul casei). La ora actuală, în urma cercetărilor întreprinse în localitățile din zonă, s-a constatat că majoritatea lor s-au estompat ori sunt practicate parţial, nașterea și petrecerile de botez în Almăj preluând diverse practici caracteristice altor zone sau culturi moderne. Referitor la textele întrebuințate cu aceste prilejuri, ele sunt prezente mai mult la nivel spectacular, ocazional, majoritatea au dispărut aproape în totalitate, fiind cunoscute doar de persoanele în vârstă.

Referințe bibliografice

***, 2003. *Ţara Almăjului: cercetări monografice realizate de echipa Institutului Social Banat-Crişana în anul 1939*. Ediţie îngrijită de Ion Marin Almăjan. Timişoara: Editura Mirton.

Boldea, Velișcu Ion, Doclin, Octavian, Cruceanu, Ada D. 1998. *Valea Almăjului – tradiţii, ritualuri şi obiceiuri populare*. Reşiţa: Editura Modus P.H.

Petrovici, Emil. 1935. *Folklor din Valea Almăjului*, în „Anuarul Arhivei de Folklor", III, p. 25-157.

Surulescu, Sofilica. 2005. *Proiect – dezvoltare rurală. Tema: obiceiuri, tradiții, legi și cutume în satul Gârbovăț, județul Caraș-Severin*. Timișoara: Universitatea de Ştiințe Agricole și Medicină Veterinară a Banatului (manuscris).

Ioana VID
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Strategii creative. Publicitatea la parfumuri

Abstract: (Creative Strategies. Advertising Fragrances) Creative strategy underpins the achievement of products with advertising strategies and techniques used that are specific to this field, they lead to the materialization of the objective. The advertisers use several techniques such as the technique of paradoxical approach, questions. Burst technique, comparative illustration technique, bold association technique, out of pattern technique. In most cases, the represented products resemble forms of the advertising image. They are photographed from an angle that allows them to be recognized as easily as possible. Bottles of Fragrance are shown in front so that their particular shape recognition does not cause difficulties; if the bottles would be photographed from above or from the side, the identification of the perfume would be often impossible. The cars are photographed from angles that, on one hand, allow easy recognition of their shapes and on the other hand, highlight the large amount of space reserved for passengers. Advertiser aims at the conformation of the recipient of advertising behavioral to certain requirements and to achieve this conformation, he uses highly complex tools, the symbols. The advertise recipient begins to consume the product from the moment he gets in contact with the advertise, and not when it gets in their hands. The product is also a cultural entity, not just an object that summarizes physical properties. We propose the analysis of several fragrances commercials from the perspective of creative advertising techniques and expressiveness in terms of advertising: Dior, Chanel.

Keywords: creative strategies, advertising, commercials, image, symbol.

Rezumat: Strategia creativă stă la baza realizării produselor cu caracter publicitar, strategiile și tehnicile folosite sunt specifice acestui domeniu de activitate, ele conduc spre materializarea obiectivului propus. Publicitarii utilizează mai multe tehnici cum ar fi: tehnica abordării paradoxale, tehnica întrebărilor în rafală, tehnica ilustrării comparative, tehnica asocierii cât mai îndrăznețe, tehnica ieșirii din tipar. În cele mai multe cazuri, produsele reprezentate seamănă cu formele din imaginea publicitară. Acestea sunt fotografiate dintr-un anumit unghi, astfel încât să permită să fie recunoscute cât mai ușor. Flacoanele de parfum sunt arătate din față, astfel încât recunoașterea formei lor specifice să nu ridice probleme; dacă respectivele flacoane ar fi fotografiate de deasupra sau dintr-o parte, identificarea lor în parfumerii ar fi adesea imposibilă. Automobilele sunt fotografiate din unghiuri care, pe de-o parte, să permită recunoașterea ușoară a formelor lor, pe de altă parte, să evidenţieze volumul mare al spațiului rezervat călătorilor. Publicitarul urmărește conformarea destinatarului reclamelor la anumite cerințe comportamentale, pentru a obține această conformare, el folosește instrumente de mare complexitate, simbolurile. Destinatarul reclamei începe să consume produsul din momentul în care ia contact cu reclama acestuia, și nu din momentul în care îl are în mâini. Produsul este și o entitate de ordin cultural, nu doar un obiect care să însumeze însușiri fizice. Propunem analiza câtorva spoturi publicitare la parfumuri din perspectiva tehnicilor de creație publicitară și din perspectiva expresivității publicitare: Dior, Chanel.

Cuvinte-cheie: strategii creative,publicitate, reclamă, imagine, simbol

Strategia creativă stă la baza realizării produselor cu caracter publicitar, strategiile și tehnicile folosite sunt specifice acestui domeniu de activitate, ele conduc

spre materializarea obiectivului propus. Publicitarii utilizează mai multe tehnici cum ar fi: tehnica abordării paradoxale, tehnica întrebărilor în rafală, tehnica ilustrării comparative, tehnica asocierii cât mai îndrăznețe, tehnica ieșirii din tipar.

Tehnica abordării paradoxale, în termeni publicitari, înseamnă că reclama este în mod egal extraordinară și invizibilă. Să ne amintim de tabloul lui René Magritte care înfățișează o pipă, în timp ce titlul său este „aceasta nu este o pipă". Paradoxal poate fi un stil de viață sau un mod de gândire. Orice creator ar trebui să fie măcar odată paradoxal, ca să fie demn de această titulatură. Edison spunea că a fi creativ înseamnă multă imaginație combinată cu vechituri. De fapt, creația este rezultatul unei contopiri paradoxale, neașteptate între nou și vechi.

Tehnica întrebărilor în rafală presupune o gândire laterală a publicitarului. În fața creației suntem toți egali – mai mult sau mai puțin inspirați, după talent sau „după facultăți", cum spunea Marin Preda. Diferența apare când pui o întrebare glumeață „ce-ar fi dacă?". Ceea ce contează în preambulul creației este schimbarea perspectivei, provocarea unor multiple unghiuri de lectură, neobservabile altfel. Trebuie să încerci să schimbi rolurile, să privești problema diferit, din perspectiva clientului sau a cumpărătorului. Orice ședință de creație ar trebui să înceapă cu întrebarea „Ce-ai face dacă tu ai da banii pentru reclamă?", urmată de „și dacă?".

Tehnica ilustrării comparative îi aparține lui Ogilvy (Preda 2011, 90), cu teoria sa demonstrativă: ieri vs azi, înainte vs după, calitate vs preț. Tehnica este productivă și convingătoare, dar nu este bine ca aceste comparații să fie redate ostentativ, dacă rezultatele se anunță evidente. Efectul persuasiv poate fi mai puternic dacă introducem în comparația noastră o undă de umor sau de surpriză, pentru a crea așteptări și mici tensiuni narative.

Tehnica asocierii cât mai îndrăznețe se bazează pe ideea că în publicitate provoci imaginea combinând sau dând altă utilitate lucrurilor.

Mario Pricken crede că cea mai importantă strategie este combinarea, condiția acesteia este ca mesajul publicitar să fie simplu și unitar. Teoreticianul austriac nu se referă la simpla asociere stilistic semantică, ci la suprapunerea obiectivelor publicitare: calitățile și elementele componente ale produsului cu grupul țintă, cu avantajele, contextul, poziționarea și cu tot ceea ce implică acțiunea publicitară creativă (Preda 2011, 92).

Tehnica ieșirii din tipar adică o tehnică care să ne ajute să nu cădem în stereotipie, prejudecată sau loc comun. Întrebarea critică de la care trebuie să plecăm într-un asemenea demers este veșnicul „De ce?". Trebuie să dublezi curiozitatea cu un spirit ușor rebel, contestatar, deformând lucrurile și asociindu-le cu o anumită senzație poți obține ideea unei excelente reclame.

Imaginea publicitară ridică două probleme principale: cât de tare seamănă reprezentarea produsului din câmpul vizual cu produsul însuşi. Problemă care nu este specifică publicității: un copil își desenează tatăl făcând un cerc (capul), două puncte şi o scurtă linie dreaptă în interiorul lui (ochii, gura) şi alte câteva linii sub cerc care

ţin locul trunchiului şi membrelor. Multă vreme, s-a putut descrie cutare sau cutare personaj istoric după portretul / portretele lui datorat(e) unor pictori. Dar pictorii înşişi, odată cu apariţia fotografiei, au renunţat la portretul care să semene cu modelul şi au experimentat aspecte plastice noi, care i-au îndepărtat mult de vechile idealuri (vezi portretele realizate de reprezentanţii avangardei). Aceste puţine exemple sugerează cât de complexă poate fi problematica reprezentării (acoperită în estetică şi de termenul grecesc *mimesis*) (Popescu 2005, 101).

A doua problemă: cum se organizează formele plastice într-un câmp vizual. Se ştie că semnificaţiile câmpurilor vizuale depind de dimensiunea, poziţiaşi orientarea formelor. În Renaştere, pictorii plasau forma principală (personaje biblice, mitologice, istorice etc.) în centrul imaginii şi îi rezervau suprafaţa cea mai mare de pe pânză. Pictura barocă a rupt acest echilibru compoziţional, dinamizându-l: personajul principal nu se mai află în centrul compoziţiei, dar atenţia ne este îndreptată asupra lui de privirile celorlalte personaje, de direcţia în care sunt orientate mâinile acestor personaje etc. Desigur, efortul perceptiv pretins de compoziţiile baroce este mai mare decât acela pretins de compoziţiile renascentiste (Popescu 2005, 101).

Trebuie analizat, pe de-o parte, care este distanţa dintre formele publicitare şi produsele ale căror reprezentări sunt ele, pe de altă parte, cât de comodă pentru privitor este organizarea câmpurilor vizuale publicitare.

În majoritatea cazurilor, formele din imaginea publicitară seamănă cât se poate de bine cu produsele pe la care le reprezintă. Aceste produse sunt fotografiate dintr-un unghi care să le faciliteze recunoaşterea rapidă şi uşoară. Flacoanele de parfum sunt arătate din faţă, astfel încât recunoaşterea formei lor specifice să nu ridice probleme; nu e greu de imaginat ce s-ar întâmpla dacă respectivele flacoane ar fi fotografiate de deasupra sau dintr-o parte; identificarea lor în parfumerii ar fi adesea imposibilă. Automobilele sunt fotografiate din unghiuri care, pe de-o parte, să permită recunoaşterea uşoară a formelor lor, pe de altă parte, să evidenţieze volumul mare al spaţiului rezervat călătorilor (adică, confortul) etc.

Produsul e aşa fel înfăţişat, încât privitorul să sesizeze un număr cât mai mare de caracteristici fizice, materiale ale lui. De cele mai multe ori, va fi văzut din faţă (deşi se poate întâmpla, în cazul produselor a căror funcţionare oferă un beneficiu particular, să fie arătată acea parte a lor care poartă sau realizează beneficiul). Acest fel, cel mai comod, de a vedea produsul îi sporeşte credibilitatea. Covârşitoarea majoritate a imaginilor publicitare este asigurată de fotografii, garante *infailibile* ale materialităţii specific informate a produsului şi ale recunoaşterii acestuia (cel puţin astăzi, desenele înlocuiesc fotografiile numai atunci când bogăţia de detalii surprinse de acestea riscă să facă neobservabil elementul produsului care concentrează beneficiul). Imaginea produsului recomandat permite identificarea părţilor lui şi a relaţiilor care unesc aceste părţi. Construirea unei reprezentări vizuale cât mai fidele a produsului şi plasarea ei într-o poziţie de mare *lizibilitate*, cât mai comod de perceput, sunt două demersuri de primă importanţă în constituirea unui ansamblu

omogen de categorii semantice care să facă posibilă lectura coerentă a unui text vizual.

Publicitarul urmăreşte conformarea destinatarului reclamelor la anumite cerinţe comportamentale, pentru a obţine această conformare, el foloseşte instrumente de mare complexitate, simbolurile.

Destinatarul reclamei începe să consume produsul din momentul în care ia contact cu reclama acestuia, şi nu din momentul în care îl are în mâini. Produsul este şi o entitate de ordin cultural, nu doar un obiect care să însumeze însuşiri fizice. Orice reclamă, care folosește sau nu imaginea, provoacă două tipuri de mesaje, conștiente și inconștiente. Asocierea dintre olfactiv și imagine se poate face în cadrul unor asemenea contexte subtile ale arheologiei imaginarului colectiv (Dâncu 2003, 164).

Propunem analiza a două spoturi publicitare la parfumuri din perspectiva tehnicilor de creație publicitară și din perspectiva expresivității publicitare: Dior, Chanel.

Prima dintre ele reclama la parfumul bărbătesc *Sauvage* de la Dior, unul dintre cele mai noi produse ale acestei firme pe piață https://www.youtube.com/watch?v=LnoumTpLMfk.

Reclama a fost realizată de Jean-Baptiste Mondino. Ea începe cu o imagine din centrul orașului Los Angeles, unde Johnny Depp cântă la o chitară electronică melodia „Bad to the Bone". Deodată, Depp anunță prin intermediul unui voice-over „I gotta get out of here"/ „Trebuie să ies de aici".

Pornește la drum cu viteză, prin oraș, în mașina sa elegantă, îndreptându-se spre deșert. Dialogul său interior continuă, el întrebându-se: „Whichway?"/ „Pe ce drum?". În deșert întâlnește mai multe animale: un bivol, un lup și un vultur. La un moment dat se oprește pe marginea drumului, scoate o lopată din portbagaj și începe să sape. Își aruncă bijuteriile, cerceii a la Jack Sparrow, apoi se ridică în picioare, plângând și exclamă: „I can feel it. It′s magic Sauvage."/ „Pot să-l simt. E magic Sauvage".

Creatorul realizează spotul prin abordarea inovativă a diverselor tehnici utilizate. Perspectivele intrigă publicul, produsul nu este prezent într-o formă vizibilă/desăvârșită, ci doar ilustrat la nivel mental, psihic cu ajutorul tehnicii de asociere cât mai îndrăznețe. Personajul, cunoscutul actor Johnny Depp, evadează din realitatea cotidiană, tumultoasă, încercând să se regăsească. Momentul 0, în această călătorie de reinițiere, este definit de afirmația convingătoare „I gotta get out of here"– ce accentuează dorința de schimbare ca fiind o necesitate.

Coloana sonoră, „Bad to the bone" – George Thorogood, evocă impulsivitate și putere. Fondul muzical rock acompaniază derularea cadrelor până la momentul de răspântie, definitoriu pentru luarea unei decizii. Ajuns într-o zonă de deșert, muzica rock se aude în surdină,predomină, în schimb, sunete asociate sălbăticiei. Apariția bivolului este surprinzătoare, acesta simbolizează sacralitate, este asociat ideii de arhitect al vieții, reprezentând dorința de renaștere. Derularea slow-motion se oprește

aici, personajul își continuă drumul într-un alt sens, în cele din urmă descoperind și locul perfect pentru schimbare, metamorfozarea eului. Personajul renunță la tot ceea ce a fost până în acel moment, își transformă dimensiunea. Realitatea se transformă în magie, iar emoția regăsirii de sine sfărâmă orgoliul masculin, iar transformarea este finalizată.

Tehnica întrebărilor în rafală transpune publicul în povestea personajului. Este interesant felul în care acțiunile întreprinse de personaj oferă concomitent și rezolvarea dilemei. Simțurile joacă rolul decisiv. Întreaga poveste este bazată pe impuls, impuls care conduce spre rezolvarea problemei. Desigur, cadrul natural sălbatic, climatul aspru sunt asociate, la nivel senzorial, cu aroma parfumului. Răspunsul căutărilor personajului se regăsește în afirmația „Something I can feel!"/ „Ceva ce pot simți!" – ce face referire la produsul promovat.

Simbolistica este extrem de relevantă în această reclamă. Vietățile prezente în spotul publicitar desemnează starea spirituală a personajului în etapele transformării sale: vulturul simbolizează ascensiunea, libertatea, bivolul, sacralitate,iar lupul stabilitate și perseverență în descoperirea căii potrivite.

În crearea parfumului *Sauvage*, parfumierul casei Dior, François Demachy, s-a inspirat din ideea de sălbăticie nemărginită. Acest fapt este redat în reclamă prin tehnica ilustrării comparative. După cum am precizat și anterior, aroma parfumului își are originea în natură.

A fi imaginea parfumului *Sauvage* este o premieră pentru Johnny Depp, iar pentru Dior această colaborare are o însemnătate deosebită.

În continuare, vom analiza reclama parfumului pentru femei *Coco Mademoiselle Chanel* https://www.youtube.com/watch?v=_fdo3ytDQm4.

Această reclamă începe cu prezentarea actriței Keira Knightley, dimineața, ea se trezește și pe noptieră are parfumul promovat: *Coco Mademoiselle Chanel*. După ritualul de dimineață, protagonista apare conducând o motocicletă bej, îmbrăcată într-o salopetă bej prin Piața Concorde din Paris. Se îndreaptă către o ședință foto, al cărei personaj principal este.

Creatorii reclamei folosesc cu succes o combinație de tehnici publicitare între tehnica ieșirii din tipar și tehnica asocierii cât mai îndrăznețe. Personajul principal este actrița Keira Knightley alături de Alberto Amman, fotograful.

Pe ritmurile melodiei „It′s a Man′s Man′s world" a lui Joss Stone, protagonista reclamei apare dimineața, la momentul pozitiv și proaspăt al zilei. Sticla de parfum *Coco Mademoiselle Chanel* este prezentă pe noptieră alături de un șirag de mărgele, care-i subliniază eleganța. Personajul se parfumează cu degetele, fără să folosească atomizatorul, pentru a transmite senzualitate și pentru a demonstra că acesta este ritualul ei de fiecare dimineață.

În continuare, personajul conduce o motocicletă bej în aceeași nuanță cu salopeta pe care o poartă și în acord cu culoarea preferată a designer-ului. Viteza, încrederea de pe chipul ei și faptul că toți trecătorii o admiră, reprezintă tipurile de

personalitate utilizate în această reclamă, tipul dinamic împletit cu cel de solitudine. Statutul social reiese din elementele care o înconjoară. Orice poziție, acțiune, gest alei este atent studiat și diferit, dovedind excentricism; de exemplu, ea așteaptă să-i fie deschisă ușa de către fotograf, timp în care stă cu spatele, învăluită în mister.

Fotograful pregătește camera pentru shooting, acoperă geamurile creând o lumină difuză și intimă. Protagonista noastră pozează în diferite ipostaze, fiind evidentă naturalețea și experiența acesteia în domeniu. Între ea și fotograf se creează o anumită chimie, toți ceilalți pleacă, protagonista filtrează cu el, acesta închide ușa, timp în care ea dispare. Ușa balconului este deschisă, ceea ce sugerează o ieșire în stil inedit. Îi aruncă un zâmbet fermecător, apoi face un gest care poate fi interpretat ca o dezvăluire a armei secrete, parfumul *Coco Mademoiselle Chanel*, pe care îl ascunde sub salopetă și pornește din nou la drum plină de încredere.

Reclama este îndrăzneață și se ridică la nivelul brand-ului de o eleganță pură. Se bazează pe viața designer-ului Coco Chanel care era un spirit libertin, independent cu poftă de viață, îndreptată mereu spre ideea de diferit, ideea de a fi superioară bărbatului, dominantă, seducătoare, dar, în același timp de neatins. Prin urmare, reclama respectă toți parametrii legendarei și nemuritoarei designere, înfățișând o „Coco Chanel" a zilelor noastre. Keira Knightley are tipul de personalitate cu care target-ul dorește să se identifice, femeile care folosesc *Coco Mademoiselle Chanel* doresc să fie independente și sigure pe ele.

În publicitatea la parfumuri, olfactivul este imposibil de reprezentat. De aceea, prin comunicarea publicitară la parfumuri este reprezentat utilizatorul, care spune o poveste despre dragoste, despre plăcere etc. Lectorul este invitat să imite o anumită atitudine socială, să adopte un stil de viață, între acesta și personajele din reclamă se pot naște relații complexe.

Prezența actorilor animă imaginea publicitară la parfumuri, cu ajutorul anumitor construcții și a ipostazelor diferite se pune în scenă conceptul olfactiv. Imaginea actorului rebel, prezentă în reclamele analizate, însumează ideile de libertate, inovație.

Referințe bibliografice

Adam, Jean-Michel, Bonhomme, Marc. 2005. *Argumentarea publicitară*, Iași, Institutul European.

Dâncu, Vasile Sebastian. 2003. *Comunicarea simbolică. Arhitectura discursului publicitar*, Cluj-Napoca, Dacia.

Papuc, Mihai. 2011. *Tehnici de publicitate şi creaţie publicitară,* Bucureşti, Editura Universitară.

Popescu, Costin. 2005. *Publicitatea: o estetică a persuasiunii*, București, Universitatea din București.

Preda, Sorin. 2011. *Introducere în creativitatea publicitară*, Iași, Polirom.

Lingua e letteratura italiana

Italian Language and Literature

Aleksandra BLATEŠIĆ
Tamara STANIĆ
(Università di Novi Sad)

Gli etnonimi “francese” e “italiano” nella fraseologia italiana

Abstract: (**Ethnonyms "French" and "Italian" in phraseology of Italian language**) Starting from general considerations on the fundamental connections between language and culture, in this paper we intend to address the problem of the relationship between the national language and the Italians' vision of the world. The special features of the culture and mindset of a given speech community, as well as its perception and designation of the universe, are reflected in the language that is used as a source of the values and ideals which are believed by the people who speak it. The tendency to apply the self-centered approach in the evaluation of the surrounding world and other peoples makes the nature of these values very subjective and yet often enduring over time. Therefore, the object of our research is represented by fixed expressions such as Italian idioms, collocations, and proverbs containing the ethnonyms 'French' and 'Italian', which we have found in several dictionaries and collections of Italian proverbs. For purposes of comparison we have chosen the ethnonym 'French' because this nation is felt by the Italians as the closest in terms of culture and yet the French are the target of many prejudices. By applying the methods and tools of Lublin's ethnolinguistic school, we explain the meaning and values of various linguistic expressions which are transmitted to subsequent generations, becoming a major landmark in the formation of a certain conception of the world. Finally, by comparing the two ethnonyms examined, we will clarify the mentality and social values that Italians accept and observe in the assessment of others.

Keywords: Italian language, phraseology, ethnoliguistics, ethnonyms, linguistic worldview

Riassunto: Partendo da considerazioni generali sulle connessioni fondamentali tra lingua e cultura, in questo intervento intendiamo affrontare il problema del rapporto tra la lingua nazionale e la visione del mondo degli italiani. Le particolarità della cultura e mentalità di una data comunità linguistica, nonché il suo modo di percezione e designazione dell'universo, si riflettono nella lingua che viene usata come fonte di valori e ideali in cui crede il popolo che la parla. La tendenza ad applicare l'approccio egocentrico nella valutazione del mondo circostante e degli altri popoli rende la natura di questi valori molto soggettivi e spesso duraturi nel tempo. Pertanto la nostra ricerca ha come oggetto le espressioni fisse, ossia le collocazioni, i modi di dire e i proverbi italiani contenenti gli etnonimi 'francese' e 'italiano', che abbiamo trovato in vari dizionari e raccolte di proverbi italiani. Per il confronto abbiamo scelto l'etnonimo 'francese' poiché questa nazione è sentita dagli italiani come il popolo più vicino a loro, ma anche un popolo al quale vengono attribuiti numerosi pregiudizi. Applicando le metodologie e gli strumenti della scuola etnolinguistica di Lublin spiegheremo il significato e i valori delle espressioni linguistiche individuate, che vengono trasmesse alle generazioni successive, rappresentando un importante punto di riferimento nella formazione della concezione del mondo. Infine, mettendo a confronto i due etnonimi presi in esame, chiariremo alcuni valori sociali e di mentalità che gli italiani accettano e osservano nella valutazione degli altri.

Parole-chiave: lingua italiana, fraseologia, etnolinguistica, etnonimi, quadro linguistico del mondo

1. L'introduzione

La nostra ricerca è basata sui nuclei fondanti dell'etnolinguistica polacca ai fini di descrivere l'aspetto semantico, sociolinguistico e culturale degli etnonimi 'francese' e 'italiano', individuati nella fraseologia e paremiologia della lingua italiana contemporanea. I modi di dire e i proverbi italiani contenenti etnonimi per il loro contenuto e il messaggio trasmettono l'atteggiamento e il punto di vista degli italiani nei confronti di se stessi e degli altri popoli in un lungo arco del tempo. Al fine di ottenere una migliore comprensione degli atteggiamenti degli italiani, fondamentalmente etnocentrici[1], ma comunque imposti da secoli come valori di riferimento della loro società, in questo lavoro partiamo dall'etnonimo nazionale 'italiano'. Lo presentiamo prima nell'uso autonomo in varie espressioni linguistiche e poi nei proverbi in cui viene messo a confronto con altri etnonimi. Poiché il confronto con gli altri popoli è spesso generico e riguarda più nazioni simultaneamente, in alcuni esempi, specialmente nelle paremie italiane vengono riscontrati anche altri etnonimi oltre a quelli presi in esame.

Il patrimonio linguistico della lingua italiana ci offre una vasta scelta di espressioni linguistiche fisse che traggono la loro origine nella tradizione, nella storia, nei valori sociali e culturali di un popolo. Nella lingua scritta assai più che nell'uso parlato di una lingua si congelano, persistono e coesistono le onde innovative (Terić 2013:217). Per questo motivo le espressioni fisse di una lingua, ormai confermate e attestate nel tempo rappresentano giudizi e valori generalmente accettati dai suoi parlanti (Blatešić 2016a: 27). La ricerca di modi di dire e proverbi come locuzioni tipiche e fisse di una lingua, inoltre, contribuisce alla comprensione del cosiddetto quadro fraseologico del mondo, parte integrante del quadro linguistico del mondo che analizzeremo nel presente studio. Ai fini di avere un quadro pancronico l'oggetto della nostra ricerca comprende anche lo studio delle più frequenti e comuni collocazioni, che pur essendo combinazioni lessicali meno pittoresche, abituali e privilegiate, riflettono il quadro linguistico attuale, più vicino ai tempi moderni. Le collocazioni sono espressioni di due o più parole che per uso e consuetudine lessicale formano una unità fraseologica non fissa ma riconoscibile. Le collocazioni possibili sono molte, ma tutte sono contraddistinte dalla riconoscibilità come unità lessicale che le rende elemento distintivo e caratteristico della lingua (Tiberii, 2012: 3).

Facendo riferimento alle premesse teoriche della scuola etnolinguistica di Lublina, qui di seguito presentiamo lo strumentario teorico applicato in questa ricerca. Essendo uno dei concetti chiave dell'etnolinguistica polacca, in primo luogo va menzionato il quadro linguistico *del mondo* (QLM), che viene formato in base ai valori

[1] Tutte le nazioni del mondo sono prevalentemente etnocentriche, perché nell'osservazione degli altri partono da se stesse, prendendo come punto di riferimento icontenuti del mondopiù vicino e più conosciuto che determina la formazione del loro punto di vista.

accettati dai parlanti nativi di una lingua. Questo quadro è di carattere estremamente soggettivo, in quanto rappresenta una interpretazione antropocentrica del mondo circostante e non una visione oggettiva della realtà. Un altro fattore altrettanto importante per la formazione del proprio punto di vista sono *gli stereotipi*, che fondamentalmente fanno parte integrante del quadro linguistico del mondo.Gli stereotipi nascono in seguito ad un normale processo cognitivo di adattamento la cui funzione è quella di ridurre la complessità del flusso di informazioni ricevute dalla società (Petrovic 2003: 16). Per descrivere gli stereotipi, il punto di vista e le prospettive dalle quali dipende la formazione di un certo QLM i linguisti della scuola polacca utilizzano le metodologie cognitive (Бартминьский 2005, Бартмињски 2011, Grzegorczykowa 1995). Il soggetto (individuale o collettivo) che concettualizza e delinea i valori sia tradizionali sia attuali ammessi dalla società forma un'immagine etnocentrica che viene utilizzata non solo come punto di partenza nella percezione degli altri, bensì come un elemento chiave per capire la sfera concettuale del punto di vista formato. L'osservazione di valori presenti negli altri qui si spiega come il processo della riflessione nello specchio, cioè come risultato della posizione di partenza etnocentrica, secondo cui "l'osservatore" vede e riconosce "nell'osservato" le proprie caratteristiche, che ulteriormente vengono valutate come positive, negative o semplicemente diverse. Per questo motivo l'approccio cognitivo assicura la comprensione sia del soggetto sia dell'oggetto dell'osservazione. Come risultato di questo processo infine si presentano *i profili* ottenuti delle etnìe analizzate, vale a dire le descrizioni dei rappresentanti tipici di ogni etnìa presa in esame.

2. Espressioni linguistiche contenenti l'etnonimo 'italiano'

2.1 Collocazioni

Tra le collocazioni contenenti l'etnonimo 'italiano' abbiamo individuato quelle che evidenziano le caratteristiche intrinseche del territorio italiano con la sua flora e fauna, poi quelle che si riferiscono a diverse forme della cultura generica e filologica e infine molte espressioni relative a partiti politici e istituzioni nazionali. La maggior presenza dell'etnonimo 'italiano' nel contesto dell'organizzazione istituzionale e politica si potrebbe spiegare considerando che gli esseri umani hanno bisogno di organizzarsi dentro un gruppo per raggiungere un obiettivo prefissato (Malinovski 1971: 293, 294). L'appartenenza politica o istituzionale in questo modo contribuisce al rafforzamento della coscienza nazionale, il cui valore viene esaltato nel contesto in cui si usano anche altri etnonimi.

bracco italiano (cane da ferma)*, civiltà italiana, coste italiane, cultura italiana, dizionario d'italiano, imparare l'italiano, insegnante d'italiano, lingua italiana, letteratura italiana, lezioni d'italiano, lupo italiano* (allevato come cane di utilità)*, miglio antico italiano* (un'unità di misura di lunghezza 1851, 51m)*, molosso italiano* (una razza di cane)*, Movimento Sociale Italiano*(1946-1994)*, nardo italiano* (una pianta profumata del genere Lavandula)*, neoidealismo italiano* (movimento filosofico sviluppatosi tra il XIX e il XX

secolo), *Partito Comunista Italiano* (1921 – 1991), *Partito Liberale Italiano* (fondato nel 1924 e ricostruito nel 1943), *Partito Popolare Italiano* (1919-1926), *Partito Repubblicano Italiano* (fondato nel 1895), *Partito Socialdemocratico Italiano* (fondato nel 1952), *Partito Socialista Italiano* (fondato nel 1892 e ricostruito nel 1947), *Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria* (fondato nel periodo dal 1943 al 1947), *professore di italiano, regioni italiane, Repubblica Italiana, registro aeronautico italiano, registro italiano navale, segugio italiano* (cane da corsa), *spinone italiano* (cane da caccia), *studiare l'italiano, tema d'italiano, vocabolario di italiano, volpino italiano* (cane da guardia).

2.2 Modi di dire contenenti l'etnonimo 'italiano'

I modi di dire si riferiscono soprattutto alla lingua italiana, considerata qui uno dei simboli più forti dell'identità nazionale. Il motivo per l'uso dell'etnonimo nazionale soprattutto nell'ambito della lingua e letteratura italiana si può spiegare richiamando l'affermazione di Edward Sapir. Questo linguista americano già nei suoi studi degli anni venti del Novecento sostiene che la lingua abbia probabilmente la più grande influenza sul processo della socializzazione, e che il parlato comune serva come simbolo di straordinario potere per la solidarietà sociale dei parlanti di un gruppo etnico o nazionale (Сапир 1984: 37). Il processo dell'apprendimento di una lingua, nonché quello dell'apprendimento degli schemi culturali del gruppo al quale apparteniamo si svolgono nel nostro inconscio. Il risultato di questi processi si riflette nei comportamenti di un individuo che li segue inconsapevole dei limiti e dei significati imposti dalla società (Сапир 1984: 252-255). I modi di dire *parlare italiano, parlare italiano da cani* e *parlare italiano maccheronico* esaltano l'importanza di parlare bene la lingua materna che qui risulta l'unica lingua ben chiara e comprensibile[2]. L'ultimo modo di dire di questo gruppo *cosa fatta all'italiana* ha il significato ambivalente, poiché include delle connotazioni sia positive sia negative.

parlare italiano – parlare chiaro
parlare un italiano da cani – parlare un italiano cattivo e grammaticalmente scorretto
parlare un italiano maccheronico – parlare l'italiano molto male, usando i lessemi e le strutture non esistenti
cosa fatta all'italiana – spesso con valore ironico: una cosa fatta con furberia, o con faciloneria (ma anche talora, con senso di umana indulgenza o generosità).

2.3. Proverbi contenenti l'etnonimo 'italiano'

Nei proverbi italiani qui di seguito sono messi in rilievo alcuni principali difetti del popolo italiano quali capricciosità, imprevedibilità e individualismo. Gli italiani sembrano inclini alle feste e alla bella vita, ma nei proverbi risultano poco capaci di risolvere alcuni problemi amministrativi, organizzativi e istituzionali. Il popolo che ha dato origine a queste sentenze contemporaneamente si mostra conscio di tutte le bellezze e di vantaggi del Paese che abita.

In Italia troppe feste, troppe teste, troppe tempeste.

[2] Ricordiamo che le lingue nei modi di dire *parlare arabo/cinese/turco/greco/tedesco* sono considerate simbolo di incomprensibilità, non di diversità.

In Italia c'erano un tempo troppe feste, che poi furono eliminate a cominciare dalle riforme settecentesche.

Le cose in Italia son fatte in tal guisa che la più dritta è la Torre di Pisa.

L'Italia è un paradiso abitato da demoni.

La bellezza dell'Italia la renderebbe un paradiso se non fosse abitata da gente piena di difetti.

3. Espressioni linguistiche contenenti l'etnonimo 'francese'

3.1 Collocazioni contenenti l'etnonimo 'francese'

Tra le collocazioni contenenti questo etnonimo sono numerose quelle riferite ad alcuni fenomeni, oggetti, invenzioni e alimenti di supposta origine francese. Non mancano, però, i riferimenti alla lingua e letteratura francese, ad alcuni fatti ed eventi di importanza storica, nonché quelli che descrivono le caratteristiche fisiche dei francesi. Alcune collocazioni sono esempi di falsa origine, adottata e diffusa per la mancanza di ulteriori chiarimenti e attestazioni scientifiche (*carte francesi, bacio alla francese, mal francese*). Per esempio alle carte che sono state importate in Italia dalla Francia è stata automaticamente attribuita l'origine francese, nonostante questa provenienza non fosse stata mai verificata[3]. Un altro caso simile è quello del *mal francese*, ossìa della sifilide che venne introdotta in Europa dall'America ad opera dei marinai di Cristoforo Colombo e poi diffusa in Italia dai soldati francesi dell'armata di Carlo VIII durante l'assedio di Napoli nel 1494 (Kent, Romanelli 2008: 226-236). In Italia il morbo si manifestò in forma epidemica e si abbatté su tutta l'Europa. È interessante che oggigiorno gli italiani chiamano questa malattia il"mal francese" mentre in Francia è conosciuta come il "mal napolitain". Un altro esempio interessante dell'etimologia completamente falsa è quello di *baciare alla francese* che originariamente aveva poco a fare con il popolo d'Oltralpe. Pare che quest'espressione sia diventata francese durante e dopo la Prima guerra mondiale per un errore fonetico commesso dai soldati americani che avrebbero inteso *baiser à la florentine* come *baiser*[4] *français.* I soldati diffusero quest'espressione erronea in tutto il territorio anglosassone in modo da renderla internazionale. Il fatto sta che il *bacio alla fiorentina* fu usato già nel Quattrocento[5] da Pulci nel suo poema più famoso *Il Morgante*, ma neanche questo basta per attestare le origini italiane di questa espressione. Le più remote descrizioni di questo tipo di bacio si trovano nei testi di Plutarco, Teocrito e Tibulo, il che ci fa ipotizzare che l'espressione risalga al periodo degli antichi greci e romani (Loredano 1655: 156-157).

[3] Secondo alcuni ricercatori, le *carte 'francesi'*sonoeffettivamente di origine cinese (Wilkinson 1895).

[4] Tra l'altro il verbo *baiser* in francese ha assunto il valore volgare di 'fottere'.In fatti per 'baciare' si usa normalmente *embrasser.*

[5] L., Pulci, *Il Morgante*, Venezia, Matteo Codecà, 1478-1483

arte francese, bacio (baciare) alla francese, carte francesi (il mazzo principale consiste di 52 carte con semi da cuori, fiori, quadri e picche), colletto6 (collo) *francese* (il colletto aperto e largo, per le camicie più eleganti)*, erre francese* (la pronuncia particolare della „r“)*, franco francese7, giardino alla francese* (uno stile di giardini incentrato sulla simmetria, decorazioni vegetali ricercate, statue, giochi d'acqua e grandiose prospettive che si perdono in foreste naturali)*, lingua francese, letteratura francese, letto alla francese* (è un letto più grande di un singolo e più piccolo di un matrimoniale)*, maggio francese*[8]*, mal francese (sifilide),nasino alla francese* (il naso piccolo e all'insù)*, pane francese* (un tipo di pane simile al famoso baguette)*, popolo francese, rima francese*[9]*, rivoluzione francese*[10]*, scarpa alla francese* (modello di scarpa da donna con linguetta frangiata, conosciuto anche come francesine)*, stile francese*[11]*, stucco francese* (un tipo di pasta di semplice utilizzo, serve per rasare le pareti o per riparare le piccole imperfezioni dei mobili).

3.2 Modi di dire contenenti l'etnonimo 'francese'

Alcuni modi di dire presentati in questo paragrafo possono essere considerati internazionali, soprattutto *andarsene alla francese,* mentre gli altri sono stati modificati a causa di varie influenze storiche, sociali e culturali. Spieghiamo prima il modo di dire *andarsene alla francese,* ormai di diffusione internazionale,poiché presente in molte lingue europee:ingl. *to take French leave*, ted. *sich auf französich verabschieden,* spagn. *a tomar licencia francés*, port. *a tirar uma licença francês*, *saída à francesa* ecc. Questo modo di dire che significa "andare via senza saluto", nella lingua italiana è conosciuto anche nella variante con l'etnonimo 'inglese', dello stesso significato: *filarsela all'inglese* o *andarsene all'inglese.* In altre lingue, invece, questo modo di dire si trova come l'unica variante possibile, per esempio in fr. *filer à l'anglaise,*ungh. *angolosan távozik,* rus. *Уйти по-английски*, ucr. *Піти по-англійськи,* pol. *wyjść po angielsku,* ecc. La confusione etnica nella fraseologia delle lingue europee ha origini storiche e allude ai tempi del Settecento e Ottocento nei quali le relazioni culturali tra i francesi e gli inglesi erano aggravate a causa di conflitti politici e della guerra tra i Paesi dei due popoli.

---

[6] In Francia questo tipo di collo della camicia si chiama *chemise avec colitalien,* cioè*camicia con colletto italiano.*

[7] Il franco francese era la valuta ufficiale della Francia prima dell'introduzione dell'euro nel 2002.

[8] Questo termine designa in maniera globale l'insieme dei movimenti di rivolta in Francia nel maggio e giugno del 1968. La rivolta iniziò come protesta studentesca e si estese al mondo operaio e a tutte le categorie della popolazione sull'intero territorio nazionale.

[9] Appartiene alla categoria di rime culturali, che non sono vere e proprie rime fonologicamente, bensì il risultato della trasposizione in italiano. Questa rima fa rimare tra loro "a" ed "e", quando queste sono seguite da n + consonante (es: "ant" / "ent").

[10] La rivoluzione francese fu un periodo di radicale e a tratti violento sconvolgimento sociale, politico e culturale, occorso in Francia tra il 1789 e il 1799. Le principali e più immediate conseguenze della rivoluzione furono l'abolizione della monarchia assoluta e la proclamazione della repubblica.

[11] Nonostante questa collocazione sia riferita più comunemente allo stile e modo di vivere del popolo d'Oltralpe, abbiamo individuato ancora un significato, legato all'ambiente religioso del Medioevo. Infatti, dallà metà del IX secolo fino alla fine del Medioevo questa collocazione riguardava un calendario medievale, secondo il quale il primo giorno dell'Anno nuovo cadeva il giorno di Pasqua.

andarsene alla francese– andare via senza saluto
bestemmiare / masticare un po' di francese – parlare francese in modo imperfetto
parlare un francese maccheronico – parlare francese molto male
parlare francese come una vacca spagnola

Un altro detto italiano interessante, soprattutto per motivi etimologici è "parlare francese come una vacca spagnola". Secondo alcuni linguisti questo modo di dire dall'origine opaca viene dal ben più trasparente e sensato "parler français comme un basque l'espagnol", cioè "parlare francese come un basco lo spagnolo", in cui i baschi sono stati presi come punto di riferimento per chi parla male altre lingue. I baschi, infatti, sono una popolazione non indoeuropea che abita alcune province della Spagna e della Francia, ed è conosciuta per il fatto che,cercando di mantenere viva la propria lingua, parla in genere piuttosto male le lingue dei due Paesi che la ospitano.

3.3 Proverbi contenenti l'etnonimo 'francese'

Nei proverbi italiani il popolo d'Oltralpe è visto con una certa diffidenza. Nonostante la fama di essere allegri, di compagnia ed estrosi, i francesi sono considerati anche puntigliosi, boriosi, arroganti, furiosi e di temperamento collerico. Come le donne, anche i francesi sono grandi chiacchieroni che in ogni momento hanno bisogno di parlare e di vantarsi. Il comportamento dei francesi si distingue da quello degli italiani a tal punto che spesso sono considerati incomprensibili, artificiali, non naturali e comunque contrari ai valori accettati nella società italiana. Nell'immaginario collettivo degli italiani i francesi vengono spesso rappresentati con tipici simboli della grandiosità e dell'orgoglio patriottico (castelli e bandiere). Alcuni proverbi italiani, invece, alludono alle numerose guerre tra Francia e Piemonte, spesso finite in sconfitte per la nazione d'Oltralpe.

Francese per amico, ma non per vicino.
I francesi e le donne possono vivere senza pane ma non senza chiacchiere.
I francesi non parlano come agiscono, non leggono come scrivono, non cantano nelle regole.
Il Piemonte è la sepoltura dei francesi.
In Francia troppi castelli e troppe bandiere.

4. Gli italiani, i francesi e gli altri popoli a confronto

In questo paragrafo presentiamo i proverbi in cui, oltre agli etnonimi 'francese' e italiano', vengono messi a confronto altri etnonimi europei. In base al contenuto e all'oggetto del confronto abbiamo diviso i proverbi in più gruppi, all'interno dei quali analizzeremo diverse caratteristiche attribuite a vari popoli.

a) Il confronto secondo le caratteristiche generiche

In questi proverbi diverse nazioni sono definite attraverso le caratteristiche salienti loro attribuite dalla tradizione popolare. I francesi sono caratterizzati dalla formalità dei rapporti, dalla cortesia e dalla galanteria. Gli italiani sono considerati scettici e sleali, gli svizzeri freddi e senza fantasia, mentre i tedeschi più che cucinano intrugliano. Molto interessante l'ultimo proverbio in cui i turchi sono considerati molto allegri nonostante la loro fama da violenti conquistatori. Sembra che gli italiani sentano la più grande rivalità nei confronti dei popoli vicini, non lontani. (Блатешић 2016a:30)

Gentilezza di Francia, calma d'Inghilterra, fortezza d'Alemagna e fede di Spagna.
Devozione d'italiani, galanteria di svizzeri e cucina di tedeschi valgon meno che nulla.
Gl'inglesi son boriosi, i francesi furiosi, iracondi gli alemanni, accorti gl'italiani, gli spagnoli sono astuti, gli ungheresi avveduti, i russi indolenti, i turchi gaudenti.

b) Il confronto secondo il comportamento in guerra

I proverbi che descrivono o valutano il comportamento dei francesi in guerra sono assai ironici nei confronti di questo popolo, che dal punto di vista degli italiani, sapeva iniziare bene la battaglia, ma non la concludeva altrettanto bene. I francesi sono poi confrontati spesso con gli spagnoli, che erano considerati capaci nel muovere grandi eserciti con abili manovre, soprattutto nei ripiegamenti. Nell'ultimo proverbio gli italiani descrivono le nazioni che parteciparono alle colonizzazioni imponendo i propri usi e abitudini.

Assalto francese e ritirata spagnola.
Furia francese e ritirata spagnola.
Francese furioso, spagnolo assennato e tedesco sospettoso.
Nel colonizzare un'isola, la prima fabbrica eretta da uno spagnolo sarebbe una chiesa, da un francese un forte, da un olandese un magazzino e da un inglese una bottega di birra.

c) Il confronto secondo il modo di fare

Nel primo proverbio del gruppo gli italiani hanno un'alta capacità critica nel progettare una cosa e a prevederne i vari sviluppi, mentre i francesi sono visti come abili nel valorizzarla e farsene vanto. Nel secondo proverbio sono presentate tutte le faccende in cui i vari popoli eccellono e che spesso fanno volentieri in gruppo.

L'italiano è saggio prima di fare una cosa, il tedesco quando la fa, e il francese quando è bell'e fatta.
Gli spagnoli si accordano a bravare, i francesi a gridare, gli inglesi a mangiare, i tedeschi a sbevazzare e gli italiani a pisciare.

d) Il confronto secondo il modo di mangiare e bere

Agli italiani è molto importante la qualità del cibo che mangiano nonché il rito del mangiare e bere, che più comunemente viene praticato in compagnia. Dal punto di vista degli italiani che generalmente considerano il cibo come elemento di identità culturale solo i francesi sono presentati come buongustai. Nel consumare le pietanze gli spagnoli sono considerati troppo frugali, mentre con i tedeschi e gli inglesi il

popolo italiano non riesce a condividere gli stessi gusti, soprattutto nella quantità del mangiare e del bere.

Al francese un'oca e allo spagnolo una rapa.
Dove beve tedesco non beve italiano.
Dove stanno dei tedeschi non vi può stare italiani.
Francese per la vita, tedesco per la bocca.
Spagnoli frugali, tedeschi assetati, inglesi affamati, italiani valenti, francesi mai contenti.

e) Il confronto secondo il modo di reagire

Il primo proverbio indica l'indole e il modo di reagire dei quattro popoli, che vengono paragonati ai quattro generi di spettacolo. In questa visione, gli inglesi sono improntati alla serietà, i francesi alla leggerezza, gli spagnoli alla devozione religiosa e gli italiani al riso e alle burle. Sono molto diversi anche i modi con i quali i vari popoli smaltiscono le pene. Così i tedeschi si ubriacano, i francesi fanno festa e mangiano, gli spagnoli si dedicano alla musica e gli italiani ci dormono sopra.

Per gl'inglesi il mondo è una tragedia, per i francesi una commedia, per gli spagnoli un oratorio, per gl'italiani una farsa.
Le nazioni smaltiscono diversamente il dolore: *il tedesco lo beve, il francese lo mangia, l'italiano lo dorme e lo spagnolo lo canta*.

f) Il confronto secondo il modo in cui parlano

In questi proverbi sono presenti alcuni pregiudizi molto diffusi anche oggi nei confronti delle altre lingue del mondo. L'italiano è la lingua della seduzione, il francese è quella della diplomazia, della persuasione, il tedesco è quella del rimprovero, degli ordini, l'arabo, invece, è il simbolo della lingua incomprensibile e il russo la lingua della violenza e delle cattive maniere.

Gli italiani cantano, i tedeschi urlano, e i francesi gorgheggiano.
Gli italiani piangono, gli alemanni gridano, i francesi cantano.
Il demonio sedusse Eva in italiano, Eva convinse Adamo in francese, Dio li rimproverò in tedesco, Adamo rispose in arabo e l'angelo li cacciò in russo.

g) Il confronto secondo il modo in cui sono osservate e trattate le donne

Le affermazioni di questi proverbi, soprattutto di quello che riguarda la bellezza delle donne, sono estremamente generiche e spesso si trovavano nelle pubblicazioni popolari dell'Ottocento, nei lunari e negli almanacchi da dove venivano imparati a memoria e ripetuti con eventuali modifiche. Il proverbio che si riferisce al modo in cui sono trattate le donne nel matrimonio indica la posizione sfavorevole delle italiane, che in passato erano tenute chiuse in casa. Le donne francesi, inglesi e tedesche, invece, godevano di una posizione decisamente migliore. Nell'ultimo proverbio del gruppo, che riguarda il modo di amare è messa in risalta la fantasia e l'estrosità delle donne italiane, mentre le donne francesi sono descritte come troppo razionali nelle faccende amorose.

Le donne spagnole son belle, le greche son loro sorelle, le francesi son graziose, le italiane son briose, le tedesche bionde e leste, le inglesi bianche e meste, le svizzere son fiere, le russe son severe.

La moglie dello spagnolo è serva, dell'italiano è prigioniera, del francese è padrona, dell'inglese è regina, del tedesco è massaia.

Le donne tedesche amano col cuore, le francesi con la testa, le inglesi con lo spirito,le spagnole col corpo e le italiane con quello che salta in mente.

5. Conclusione

A conferma di quanto già detto riportiamo la sintesi del profilo dell'etnonimo "italiano": un rappresentante tipico di questa nazione ritiene importante il parlato regolare e chiaro, mostra di avere un atteggiamento affettivo nei confronti della propria lingua, prova interesse per le discipline umanistiche e filologiche, considera positivamente l'appartenenza al sistema istituzionale nonostante l'atteggiamento piuttosto negativo nei confronti del governo e dell'apparato statale, si mostra motivato a esprimere la propria identità nazionale ed è ben conscio della specificità del proprio territorio. Tra le caratteristiche di connotazione negativa abbiamo individuato la capricciosità, l'imprevedibilità, la disorganizzazione, l'impetuosità, l'individualismo, la superficialità, la passione smisurata per la festa e il divertimento, i cattivi rapporti con le donne e la tendenza a sottovalutarle. Un rappresentante tipico del popolo italiano possiede le seguenti caratteristiche di connotazione positiva: l'allegria, l'ingegnosità, le buone capacità culinarie, i gusti raffinati, la creatività, il senso della misura giusta, l'atteggiamento autocritico al fine di migliorare se stesso.

In seguito all'analisi di numerosi espressioni linguistiche contenenti l'etnonimo 'francese', abbiamo constatato che un tipico rappresentante del popolo francese è dotato di palato raffinato e mostra interesse per la buona cucina, la moda, l'abbigliamento, le calzature e in genere un alto tenore di vita. È orgoglioso della bellezza della propria lingua e dell'importanza della propria storia. Tra le caratteristiche di connotazione positiva attribuite ai francesi abbiamo individuato la diplomazia, la grazia e la bellezza delle donne e la loro buona posizione in società e in famiglia. Le caratteristiche di connotazione negativa, invece, sono:l'irruenza, la slealtà, la grandiosità, la tendenza a parlare troppo e ad alta voce, l'arroganza, l'artificialità, troppa razionalità nelle faccende amorose notata nelle donne francesi.

Bibliografia

Бартминьский, Ежи. 2005. Языковой образ мира: очерки по этнолингвистике. Москва: Индрик.
Бартмињски, Јежи.2011. Језик-слика-свет. Етнолингвистичке студије. Београд: SlovoSlavia.
Bellonzi, Fortunato. 2000. *Proverbi toscani*. Firenze: Giunti Gruppo Editoriale.

Блатешић, Александра 2016а. „Компарација етнонима „turco“ и „Турчин“ у италијанској и српској фразеологији и паремиологији“. *Зборник радова Језици и културе у времену и простору 5*, Нови Сад, Филозофски факултет, стр. 27-36.

Блатешић, Александра. 2016б. *Колокације, фраземи и паремије италијанског језика са компонентом етнонима*.Нови Сад: Филозофски факултет,.

Boggione, Valter, Massobrio, Lorenzo. 2004. *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*. Torino: UTET.

Casadei, Federica. 1995. “Per una definizione di “espressione idiomatica” e una tipologia dell’idiomatico in italiano”, in *Lingua e stile*, 30, 2, p. 335-358.

Franceschi, Temistocle. (2004). *La formula proverbiale*, in Valter,Boggione & Lorenzo Massobrio (coord.), *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*. Torino: UTET.

Grzegorczykowa, Renata. 1995. Die Lubliner antropologisch-kulturelle und kognitive Sprachwissenschaft der letzten Jahrzehnte. In: *DAAD (ed.). Convivium. Germanisches Jahrbuch.* Polen 1995: 153-179. Bonn: Deutscher Akademischer Austauchdienst.

Guazzotti, Paola, Oddera, Maria Federica. 2004. *Il grande dizionario dei proverbi italiani.* Bologna: Zanichelli editore.

Kent, M, Romanelli, F. “Reexamining siphilis: an update on epidemiology, clinical manifestations and management”. *Annals of Pharmacotherapy*,Vol. 42, No 2, 2008: 226-236.

Lapucci, Carlo. 1984. *Modi di dire della lingua italiana*. Milano: Garzanti editore.

Lapucci, Carlo. 2007. *Dizionario dei proverbi italiani*. Firenze: Le Monnier.

Малиновски, Бронислав (1971). *Магија, наука и религија и друге студије*. Београд: Просвета.

Pittano, Giuseppe. 2006. *Frase fatta capo ha. Dizionario dei modi di dire, proverbi e locuzioni* (IX ristampa, prima edizione 1992). Bologna: Zanichelli editore.

Quartu, Monica, Rossi,Elena. 2012.*Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Milano: Hoepli editore.

Сапир, Едвард. 1984. *Огледи из културне антропологије*. Београд: Просвета.

Schwamenthal, Riccardo, Straniero, Michele, L. 1999. Dizionario dei proverbi italiani e dialettali. Milano: Biblioteca Universale Rizzoli.

Sorge, Paola. 2004. *Dizionario dei modi di dire della lingua italiana*. Roma: Newton Compton Editori.

Terić, Gordana. 2013. Analisi comparata di alcuni fraseologismi in italiano e nelle lingue romanze. In: Italica belgradensia. Atti del Convegno internazionale Oltre i confini: aspetti transregionali interculturali dell'italiano. Belgrado, Filološki fakultet, pp. 213-226.

Tiberii, P. (2012). *Dizionario delle collocazioni*. Bologna: Zanichelli Editore.

Daniela BOMBARA
(Università di Messina)

L'immaginazione come strumento ermeneutico in alcune prose leopardiane

Abstract: (Imagination as a Cognitive Tool in some of Leopardi's works) It is well known that Leopardi intended to move away from the Romantic imagery, both theoretically and in his works; according to him, Italian gothic, visionary and folkloristic, reproduces every reality in a distorted way, without leading to any significant improvement of knowledge. But in his *Operette morali* Leopardi surprisingly draws on the same Folk traditions that inspired the Italian Romantic ballads. Indeed, the Leopardian fantastic does not represent the Romantic Volksgeist; it rather provides the author an opportunity to explore otherness and, by the distant and alienated point of view of the supernatural, to take a critical eye to the humanity; to discover hidden truths in the end. Wise goblins and stupid gnomes, (*Dialogo di un folletto e di uno gnomo*) powerful wizards and faustian devils (*Dialogo di Malambruno e Farfarello*); living deads (*Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*); in these characters the Folk tradition is intertwined with the rewriting of Classical motifs. The resulting is a lucid and merciless analysis of the surface world, including nonsense and irrepressible pain. Moreover, this theatre of the supernatural focuses on the depiction of the destructive Death, whether a giant and contemptuous Nature, or a woman in friendly conversation with her sister Fashion. The Leopardian fantastic therefore announce the modern thought, involved in a relentless and painful questioning of the existent, very far from Italian gothic imagination, still ingenuous and reassuring, as it relegates otherness to margins of reality.

Keywords: Leopardi, fantastic, Romanticism, Operette, hermeneutics

Riassunto: È noto quanto Leopardi intendesse distanziarsi dall'imagerie romantica, sia a livello di elaborazione concettuale che nel concreto delle sue opere; il gotico italiano, visionario e folkloristico, gli sembra riprodurre in forme deformate la realtà, senza che ciò comporti alcun miglioramento delle conoscenze, né una più profonda comprensione del mondo descritto. Nelle Operette morali egli però attinge alle stesse tradizioni popolari che avevano alimentato le ballate romantiche; ma il fantastico di cui queste figure sono espressione non è inteso come Volkgeist, trasposto nella pagina scritta per aderire alla mentalità ed alle forme comunicative di un "popolo" che è l'obiettivo, culturale e patriottico, a cui tendono gli intellettuali risorgimentali; il soprannaturale, il sub e sovra- umano che attraversano le Operette permettono a Leopardi di gettare uno sguardo su un mondo altro; esso osserva la società con uno sguardo alieno, distante e quindi particolarmente critico, anzi rivelatore di verità nascoste. Folletti sapienti e sciocchi gnomi (Dialogo di un folletto e di uno gnomo), potenti maghi e diavoli faustiani (Dialogo di Malambruno e di Farfarello); morti viventi (Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie); in questi personaggi la tradizione folklorica si intreccia alle riscritture degli autori classici, dando luogo ad una lucida e spietata analisi del mondo di superficie per metterne a nudo l'essenza caotica e la fondamentale insensatezza. In questo teatro del soprannaturale domina la complessa raffigurazione della Morte distruttrice, sia che s'incarni nell'immagine di una Natura gigantesca e sprezzante (Dialogo della Natura e di un Islandese), o che discorra amabilmente con la sorella Moda, suo doppio speculare, poiché anch'essa rende effimera e insignificante l'esistenza dei viventi (Dialogo della Moda e della Morte). Al discorso delle Operette è necessario accostare la contemporanea riflessione dello Zibaldone su spavento, terrore, timore, quindi sugli aspetti perturbanti di un quotidiano che appare intessuto di angoscia sotterranea; una riflessione che mostra le zone d'ombra del pensiero

postilluminista (Camilletti) e certamente si alimenta della dolorosa esperienza personale di un Leopardi bambino e adolescente. Le incursioni leopardiane nel fantastico annunciano quindi il pensiero moderno, impegnato in un'incessante e dolorosa messa in discussione dell'esistente, e distante anni luce dalle fantasie gotiche e visionarie dei romantici italiani, ancora di matrice medievale, e comunque rassicuranti nel loro confinare l'alterità ed il caos in zone liminari della realtà.

Parole chiave: Leopardi, fantastico, Romanticismo, Operette, ermeneutica

Leggendo un passo da *Corinne* di Madame de Staël, Leopardi commenta nello *Zibaldone* :

> Queste parole sono una soleniss. condanna degli orrori e dell'eccessivo terribile tanto caro ai romantici, dal quale l'immaginazione e il sentimento in vece d'essere scosso è oppresso e schiacciato, e non trova altro partito a prendere che la fuga, cioè chiuder gli occhi della fantasia e schivar quell'immagine che tu gli presenti (Leopardi 2015, 111 [1819])[1]

È ben noto quanto lo scrittore recanatese avverta fin dalla prima giovinezza una profonda estraneità fra la sua poetica e quella dei romantici italiani,che critica aspramente perché riducono la letteratura al pateticoper impressionare un pubblico allargato e suscitare, in accordo con le tematiche risorgimentali, forti sensazioni nel 'popolo'; ma in realtà, avverte Leopardi, gli autori sedotti dalle nuove tendenze hanno perso il linguaggio della natura, l'unico in grado di attivare sensibilità e immaginazione del lettore. Sia negli appunti dello *Zibaldone* che, con maggiore organicità, nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818), Leopardi acutamente osserva la fondamentale contraddizione dell'ideologia romantica, basata su razionalità e volontà di rappresentare il vero, almeno nelle intenzioni, ma risolta poi in una vana ricerca "di mille superstizioni" *(Zib.,*27 [1817-1818]), ed in una prassi imitativa che riproduce del reale gli aspetti più stravaganti, facendo "incetta di cose vili e oscene e fetide e schifose", con una "segnalatissima propensione al terribile o vogliamo all'orribile" (Leopardi 1988, 43). La letteratura gotica italiana dà luogo, nell'ottica leopardiana, ad una rappresentazione artificiosa e ridicola, dove la ricerca di effetti è esibita: una "statua di cenci con parrucca" (*Zib.,*122 [fr. 87]), che duplica la realtà deformandola ma non la interpreta, né conduce ad un miglioramento delle conoscenze o ad una più profonda comprensione del mondo descritto;[2] soprattutto da esso elimina il meraviglioso e il poetabile, "come

[1] Si utilizza per le citazioni l'edizione dello *Zibaldone* in tre volumi a cura di Rolando Damiani, pubblicata da Mondadori nel 2015. Da ora in poi vi si farà riferimento, per le citazioni in corpo testo ed in nota, con il nome abbreviato dell'opera in corsivo: *Zib.*

[2]Nel *Discorso* si afferma che la maniera d'imitare il reale dei Romantici è più impressionante rispetto alla realtà effettiva, ma rozza e volgare, adatta alle "immaginazioni torpide e grossolane", al "popolaccio", per il quale "farà più effetto e piacere un pupazzo di cenci con occhi di vetro che una statua (Leopardi 1988,138- 9).

se nella scultura che imita il marmo s'introducessero gli occhi di vetro, e le parrucche invece delle chiome scolpite" (*Zib.,*705 [23 aprile 1821]).

La critica ha però osservato quanto lo stesso Leopardi sfrutti nel corso delle sue opere *l'imagerie* romantica: ad esempio nelle *Operette morali* egli attinge alle stesse tradizioni popolari che avevano strutturato l'universo ballatistico, nelle sue declinazioni fantastiche: diavoli, maghi, folletti, gnomi, morti viventi, una gigantesca Natura, e la stessa Morte personificata sono i protagonisti di alcuni dei dialoghi leopardiani.[3]

Si consideri poi nello *Zibaldonela* presenza insistita e pervasiva di quella sensazione che potremmo considerare come effetto e conseguenza della visionarietà gotica dei moderni Romantici, o delle superstizioni popolari: la paura, in effetti non solo sensazione ma sentimento complesso che Leopardi analizza nei diversi aspetti di spavento, timore, terrore, e che ritrova negli accadimenti naturali ma anche nel rapporto col divino, o nelle relazioni sociali; perfino nel linguaggio. "Gli uomini tendono più al timore, e ciò è provato dal fatto che le lingue hanno una grande abbondanza di parole che esprimono il timore" (Zib.,2676 [21 gennaio 1825]).[4]

È la natura stessa, in *primis*, a far paura, come "procella oscura" che terrorizza gli animali, determinando uno scenario che sarà poi utilizzato nella celebre *Quiete*

[3]Ad esempio Foresti(2006) si chiede per quale motivo Leopardi destini a protagonisti di una sua operetta un folletto ed uno gnomo quando nel *Discorso di un italiano* " ad essere bandito era l'intero genere letterario di origini nordiche, di cui proprioil cosiddetto Piccolo popolo, quello dei folletti e degli gnomi, era protagonista" (97).

[4]Per Leopardi il timore pertiene ai giovanissimi ed alle fasi primitive dell'umanità; esso "resterà sempre, di fatto, il *timor* in senso vichiano, la paura, cioè, dell'ignoto caratteristica delle anime vergini e prone alle illusioni" (Camilletti 2014, 241). Il terrore, come lo spavento, è invece tipico dell'età moderna: sensazione fortissima e devastante, può essere provata anche da uomini coraggiosi e razionali. "Altro è il timore altro il terrore. Questa è passione molto più forte e viva di quella, e molto più avvilitiva dell'animo, e sospensiva dell'uso della ragione, anzi quasi di tutte le facoltà dell'animo, ed anche de' sensi del corpo" (*Zib.,*1769 [21 giugno 1823]). Camilletti, nel saggio citato, afferma che questa concezione del terrore mostra i limiti del razionalismo settecentesco, "quella specie di paura che sorge dalla conoscenza del vero, una sorta di effetto collaterale e adulterato dell'illuminismo che emerge, nella luce della conoscenza, come un cono d'ombra: qualcosa di simile a ciò che Freud avrebbe, nel 1919, definito come 'il perturbante', ritorno di un qualcosa che si è culturalmente superato" (Camilletti 2014, 242). Leopardi manterrebbe quindi intatto il potere sovvertitore del terrore che scompagina la ragione, evitando il moderatismo dei Romantici italiani, i cui spaventi 'gotici' restano sempre nell'alveo del controllo razionale. Pur condividendo le osservazioni di Camilletti riguardo al carattere innovativo del terrore leopardiano, bisogna però sottolineare che anche il timore "tradizionale" degli spettri e di un oltremondo, in quanto sentimento "formidabile e smanioso", ha il potere di raggiungere zone della psiche inarrivabili con i normali strumenti della logica. "Perché la ragione e l'esperienza rendono inaccessibili a qualunque sorta di sentimento, quell'ultima e profondissima parte e radice dell'animo e del cuor nostro, alla quale penetrano e arrivano, e la quale scuotono e invadono le sensazioni fanciullesche o primitive, e in ispecie il detto timore" (*Zib.,*445 [20 gennaio 1821]). Se il terrore deriva dall'avvertimento del *perturbante*, il timore consente di accedere all'inconscio, del singolo e della collettività.

dopo la tempesta;[5] colpiscono ancora l'immaginazione del poeta gli effetti devastanti della furia degli elementi, talvolta presentati come *similitudini*:

> Una similitudine nuova può esser quella dell'agricoltore che nel mentre che miete ed ha i fasci sparsi pel campo, vede oscurarsi il tempo ed una grandine terribile rapirgli irreparabilmente il grano di sotto la falce: ed egli quivi tutto accinto a raccoglierlo, se lo vede come strappar di mano senza poter contrastare (Zib.,99 [1819]); Uomo colto in piena campagna da una grandine micidiale e da essa ucciso o malmenato rifugiantesi sotto gli alberi, difendentesi il capo colle mani ec. soggetto di una similitudine (Zib.,121 [1819]); Uomo o uccello o quadrupede ucciso in campagna dalla grandine (Zib., 248 [agosto 1820]).[6]

Vita e letteratura si integrano: una citazione ariostesca introduce sulla scena l'aratore istupidito dal fulmine (Zib.,1232 [25 settembre 1821]).[7] Nel paesaggio naturale si evidenziano ancora suoni inquietanti, quali lo "stridore notturno delle bandieruole traendo il vento" (Zib.,77 [1819]); l'abbaiare dei cani, collegato a bobò, lo spauracchio dei fanciulli, *Mormò* per i greci antichi: la parola, afferma Leopardi,è formata dall'unione delle due forme onomatopeiche bau bausostantivate, a significare "una persona o spettro che manda fuori quelle voci *bau bau*" (Zib., 20 Maggio 1823[1716]). D'altra parte è proprio l'abbaiare che introduce la dimensione sonora dello *Zibaldone* nella prima "scena", studiatissima dalla critica, dove il verso del "cane di notte dal casolare" (Zib.,3 [1817]) richiama l'immagine del lupo mostruoso che spaventa il bambino nella favoletta di Aviano.[8] La paura permette di

[5]La "procella oscura" è presente in un frammento poetico in due terzine, di cui citiamo la prima, datato da Pacella al 1818 "Sì come dopo la procella oscura/ canticchiando gli augelli escon del loco/ dove cacciogli il vento (nembo) e la paura". (*Zib.,*33).

[6]Le immagini di fenomeni naturali inquietanti o paurosi sono state rubricate da Lucio Felici, nella sezione *Trame di poesie nello Zibaldone*, del suo *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani*: "Terrori, incubi scatenati dalla natura ostile: è la natura, con la sua violenza cieca, scaricata nelle cieche tempeste, l'entità che agghiaccia il poeta" (Felici 2006, 33).

[7]"Quale stordito e stupido aratore, / poi ch'è passato il fulmine, si leva/ di là dove l'altissimo fragore/ presso a gli uccisi buoi steso l'aveva", "divina stanza dell'Ariosto (I.65). *Zib.,*1232.

[8]Secondo Camilletti (2012, 56- 69) la connessione fra cane, luna del frammento poetico, e mostro divora-bambini della favola di Aviano *De nutrice et infanti,* è attivata da un ricordo di paura infantile che emerge nel discorso del giovane Leopardi, identificato con il "bambolo" della favola. Ne deriva un quadro narrativo alogico e onirico, dove il "cane di notte", cane infero dunque, richiama deità ctonie e terribili, quali Ecate che ulula alla luna. La pagina iniziale, dove è evidente «the presence of an 'archaic' sensation of terror"» (64),mescola credenze antiche e timori infantili, attraverso un'operazione legittimata dal*Discorso di un italiano,* nel quale ai fanciulli ed agli antichi sono attribuite le medesime facoltà percettive, in particolare la capacità di provare forti passioni. Leopardi quindi «envisages a close relationship in identity between 'antichi', children and 'villani', thus investigating within the classical irrational the very same marvels and anxieties that he recalls from his own childhood and which resurface in his dreams […]; the tensions between past and present, and between rationalism and the underlying presence of myth, engender a set of ambiguous signifiers that obliquely make the image of 'Ecateinferna' resonate behind the nocturnal landscape»(65). Ecate, mostro divorante e ululante, simboleggia le forze naturali tese alla distruzione dell'uomo – e l'immagine della terra come mostro inghiottitore torna, come vedremo, nelle *Operette* -; l'orrore di questa immagine si configura come "ritorno del rimosso", di qualcosa che la razionalità illuminista ha messo a tacere, ma riemerge attraverso il cortocircuito fra memorie dell'estrema giovinezza e miti/ storie antiche.

collegare le angosce infantili dell'autore ad antichi sostrati mitologici; non solo quindi potenzia le sensazioni, rendendo piacevole perfino la visione di disastri naturali secondo il dettato estetico del sublime romantico, ma richiama realtà ancestrali, che a loro volta sono segni di conflitti, tensioni, assurdità celate sotto la superficie delle cose; in particolare sia il timore che il terrore evidenziano, si vedrà, il carattere ossimorico dell'esistenza umana, dove coesistono desiderio della felicità e sua costante negazione. Come Schopenhauer, a cui è stato accostato (De Sanctis 1858; Prete 1998; Pocai 1997; Volpi 1999), Leopardi parte da se stesso, dal proprio io infantile, per costruire nuove e diverse forme di percezione e conoscenza.Nella condizione aurorale della vita – infanzia del singolo e dell'umanità – è possibile quindi superare il limitato approccio razionale, ed attingere ad una percezione più profonda del reale, che appare talvolta inspiegabilmente minaccioso.[9]

Fra i popoli antichi, osserva Leopardi, il timore è pervasivo, riguardando ciò che non è esperibile, al di fuori della portata dell'umano, dunque tutta la sfera del divino: gli dei appaiono terribili tra i popoli primitivi, mentre acquistano un carattere più moderato e piacevole con l'avanzare della civiltà.[10] Affine è il terrore della morte: nello Zibaldone è spesso focalizzata la zona liminare fra esistenza e non esistenza, e ricorrono le immagini di non- morti che vagano sulla terra, ai quali solo i riti di sepoltura possono dare pace. Per il giovane autore la civiltà ha corrotto e devitalizzato la società; i tempi moderni sono intrisi di un'essenza mortuaria.[11]

Ma la paura è anche un fatto sociale: non riuscire a possedere l'oggetto amato, essere fuori dalla famiglia, in mezzo ad estranei ostili;[12] ancora più grave il timore di se stessi, della propria vita "tutta e solamente interna" con "continui timori e

[9]"Sento dal mio letto suonare (battere) l'orologio della torre. Rimembranze di quelle notte estive nelle quali essendo fanciullo e lasciato in letto in camera oscura, chiuse le sole persiane, tra la paura e il coraggio sentiva battere un tale orologio" (*Zib.,* 58)

[10]Sulle terribili deità dei tempi antichi, quando l'ignoranza accresceva il timore, vedi Zib.,*1545 [6 febbraio 1822]; ancora, "l'uso de' sacrifizi nacque dall'egoismo del timore" (*Zib.,*1695 [7 febbraio 1823]).."Primos in orbe deos fecit timor" (*Zib., *2267) La citazione della Tebaide di Stazio è introdotta per dire chela religione stessa è nata dal timore (cfr. anche* Zib., *2970); i popoli non civilizzati possiedono dei "mostruosi e di forme terribili" (*Zib.,*2267), e ciò deriva non solo dall'ignoranza ma anche dalla potenza in sé del sentimento ; il timore infatti è "più forte, valevole, efficace, attivo che la speranza e l'amore" (*Zib.,*2270); ad esso dunque il giovane Leopardi, di formazione sensista, riserva particolare attenzione.*

[11]"E insomma si può dire che gli antichi vivendo non temevano il morire, e i moderni non vivendo, lo temono; e che quanto più la vita dell'uomo è simile alla morte, tanto più la morte sia temuta e fuggita" (*Zib.,1906 [25 luglio 1823]). I riti di sepoltura servono ad impedire che le anime degli insepolti vaghino sulla terra (Zib.,2139 [15 settembre 1823]) "Violazione e corruzione delle leggi naturali e della natura; verissima cagione dell'incremento che l'imperio della morte ha guadagnato sopra gli uomini" (Zib.,548 [7 marzo 1821]) Gli antichi "in ciascheduna età erano proporzionatamente più gagliardi, più sani, insomma più pieni di vitalità che i moderni" (Zib.,965 [16 luglio 1821]).*

[12]"Pur mi ricordo di esser vissuto in una specie di timore o timidezza continua […]; avermi spaventato, ed abbattuto e afflitto l'animo assai più del solito, non per altro se non perché io mi sentiva essere come solo in mezzo a nemici, cioè in mano alla nemica natura, senza alleati, per la lontananza de' miei" (*Zib.,* 2790 [Recanati 16 Nov. 1826]).

sollecitudini,[tormentata da] il travaglio della immaginazione, le previdenze spiacevoli, le fantasticherie disgustose, i mali immaginari, i timori panici" (Zib., 2830 [24 marzo 1827]). Interviene anche la figura riconoscibilmente perturbante del doppio: il terrore e disgusto per la propria immagine specchiante è un fenomeno che Leopardi avverte come del tutto istintivo e in quanto tale presente anche fra gli animali; forse per odio verso i propri simili, argomenta l'autore.[13] In realtà la visione angosciosa del riflesso adombra la paura, profonda e nascosta nelle pieghe della coscienza, di smarrire la propria identità. Nello Zibaldone Leopardi non arriva a teorizzare il potere disgregante del doppio, ma nei testi fantastici, ed in particolare in alcune delle Operette, ricorre a raddoppiamenti, rispecchiamenti, inquietanti somiglianze, per potenziare l'effetto e l'espressività di immagini, personaggi e situazioni, in grado di frantumare il "paradigma di realtà" e svelarne l'insensatezza e la negatività.[14]

Ciò che suscita, comunque, un'angoscia che paralizza i sensi e l'intelletto è la fondamentale illogicità dell'esistenza:

> Non può una cosa insieme essere e non essere […]. Or l'essere, unito all'infelicità, ed unitovi necessariamente e per propria essenza, è cosa contraria dirittamente a se stessa, alla perfezione e al fine proprio che è la sua felicità. […] Dunque l'essere dei viventi è in contraddizione naturale essenziale e necessaria con se medesimo. […] Chi può comprendere queste mostruosità? […] È meglio assoluto ai viventi il non essere che l'essere. Ma questo ancora come si può comprendere? Che il nulla e ciò che non è, sia meglio di qualche cosa? (Zib., 2649-50 [3 giugno 1824]).

Questa è l'insopprimibile paura dell'uomo Leopardi e dell'umanità; essa non può essere rappresentata dagli eccessi gotici dei Romantici, ma deve invece essere rintracciata in impercettibili segnali che mostrino il sotterraneo orrore della realtà. Si tratta di tracce non accessibili tramite il pensiero logico, e seguite andando a ritroso nel tempo dell'individuo e della collettività, ricostruendo la trama delle paure mitiche e infantili "quel timore spirituale, soprannaturale, sacro, e di un altro mondo, [che] aveva un non so che di formidabile e smanioso" (Zib., 445 [2 gennaio 1821]). Esso consente di superare la limitata ragione e accedere ad una sorta di protoinconscio, "quell'ultima e profondissima parte e radice dell'animo e del cuor nostro, alla quale penetrano e arrivano, e la quale scuotono e invadono le sensazioni fanciullesche o primitive, e in ispecie il detto timore" (*Ibidem*)

---

[13]"Il vedersi nello specchio, ed immaginare che v'abbia un'altra creatura simile a se, eccita negli animali un furore, una smania, un dolore estremo. […] Ciò accade anche nei nostri bambini. […] Amor grande datoci dalla natura verso i nostri simili!! (*Zib.,* 2854 [13 aprile 1827]). Vedi anche *Zib.,* 2979 e 3039 [4 aprile 1829], a cui si riferisce la successiva citazione: "L'odio verso i simili, che essendo di ogni vivente verso ogni vivente, è maggiore verso quei della specie, ancor nella specie stessa è tanto maggiore, quanto un ti è più simile."

[14]L'effetto destabilizzante e 'pauroso' del doppio mette in discussione la logica tradizionale e l'essenza stessa del reale, determinando una dimensione fantastica che assume in alcuni casi un preciso valore ermeneutico, poiché individua l'incompatibilità fra 'reale' e 'razionale'. La distruzione del "paradigma di realtà" come elemento costitutivo del fantastico è teorizzata da Lucio Lugnani nel saggio"Per una delimitazione del 'genere' (1983, 37- 73)

L'operazione di Leopardi è quindi l'esatto opposto rispetto a quella dei Romantici italiani, poiché non costruisce un doppio spaventoso del reale, ma scava all'interno di esso per scoprire il fondo oscuro dell'uomo, *quel sostrato di disagio, timore e terrore dato* dalla consapevolezza di un'assoluta distonia col mondo intorno a sé; a queste sensazioni forti e pervasive la civiltà si è solo sovrapposta.

Nelle *Operette* "fantastiche" vediamo in atto la stessa operazione: i personaggi soprannaturali presentano caratterizzazioni essenziali e sfumate, che non suscitano sentimenti immediati di paura come poteva accadere con le raffigurazioni dei Romantici italiani; ma i pochi tratti descrittivi e comportamentali richiamano credenze antiche, terribili deità primitive, orrori del quotidiano, rivelando il senso nascosto, negativo e mortuario, della realtà attuale.

[Moda] *Questo secolo si può dire con verità che sia proprio il secolo della morte*

L'operetta *Dialogo della Moda e della Morte* rappresenta un primo caso, già emblematico, nella geografia del fantastico leopardiano, poiché mette in scena una figura macabra usuale nell'immaginario romantico, e per tradizione fortemente caratterizzata con attributi orrifici.[15] In realtà il dialogo vuole proprio ribaltare l'iconografia *vulgata*del personaggio, come anche della sorella Moda, che appartiene nella letteratura precedente ad un ambito semantico e rappresentativo più 'leggero'[16]. La coppia, descritta con tratti essenziali ma significativi, che la rendono al tempo stesso inusuale e infera, appare immersa in un ambiente astratto e del tutto indefinito. I sensi della Morte sono manchevoli, ottusi: dice di avere "mala vista", ma di non poter usare occhiali, poiché non ce ne sarebbero di così potenti al mondo, e comunque non potrebbe indossarli; implicitamente si richiama l'immagine ufficiale della Morte con

[15]Terza fra le *Operette* sin dall'edizione Stella del 1827, il *Dialogo della Moda e della Morte,* composto a Recanati fra il 15 e il 18 febbraio 1824,è il primo componimento del volume ad avere diffusione internazionale, come afferma Singh:"*Per quanto ne sappiamo*, la *prima volta che Leopardi venne tradotto* in *inglese* (*benché non* in *Inghilterra*) *fu nel 1830*, *quando una parte del suo Dialogo della Moda e della Morte comparve sulla rivista mensile inglese* « The Ausonian »" (Singh 1968, 6).Sull'argomento vedi anche il contributo di Roberto Pertici (1997). Certamente la fortuna del dialogo nei paesi anglosassoni deriva dal particolare tipo di umorismo sterniano che lo caratterizza, basato su di una levità tragica che adombra una visione assolutamente negativa dell'esistenza. Utilizziamo per le citazioni l'edizione delle *Operette* del 2014 a cura di Emanuele Trevi.

[16]É importante sottolineare che Leopardi costruisce la sua raffigurazione di questa "strana coppia" in dialogo costante con una serie numerosa di fonti, ampiamente rubricate da Raoul Bruni (2011, 25- 26). Lo studioso nota, fra l'altro, che la stessa idea innovativa di una moda "mortuaria" in realtà è già presente in un dialogo poetico di Saverio Bettinelli, *Amore e la Gran Moda,* nel quale Moda nasconde sotto i suoi variopinti abiti un "sozzo scheletro".Se il lettore assegna automaticamente la Morte all'oltremondo, anche la Moda personificata assume fin dal principio un ruolo demonico nell'operetta: è infatti investita con queste parole, "Vattene col diavolo", esclamazione usurata ma atta ad inserire nel componimento"un contesto infernale, tra macabro e grottesco" (Bruni 2011, 35). Nel corso dell'operetta il sintagma formulare appare compiutamente risemantizzato: Moda rivela effettivamente un comportamento diabolico, in quanto tortura crudelmente la razza umana costringendola a sottomettersi alle sue assurde regole.

viso di scheletro. L'inquietante donna è anche debole d'udito, non riesce quindi a percepire con esattezza le parole della Moda; gli attributi di cecità e sordità spostano l'ambito di riferimento iconografico all'età classica – le statue greche di Tanatos sono rappresentate con gli occhi chiusi (Bonelli 2013,157) – e ad altre, differenti figure soprannaturali, quali Fortuna/ Tyche, deità "cieca e sorda"; un *topos* diffuso, di cui Leopardi poteva avere esempi concreti per epoche a lui vicine negli scritti di Gozzi, presenti nella biblioteca paterna.[17] L'interazione fra temi mitologici e motivi letterari dà luogo ad un personaggio disturbante ed ossimorico, il cui sguardo offuscato si origina da orbite vuote – la faccia/ scheletro di Morte –, ed il cui spettrale compito viene compiuto nella più assoluta casualità, con le stesse modalità febbrili ed insensate che qualificano l'operato di Tyche/ Fortuna. Definita "pazzaccia" da Gozzi in *Dov'è Prudenza, è ogni deità*, questa dea è costretta ad una continua corsa intorno al mondo, come il personaggio leopardiano. Il richiamo all'immaginario medievale attraverso le citazioni petrarchesche suona ironico per questa figura mezza cieca, sorda, frenetica, priva di mantello nero, cavallo e falce; una raffigurazione impoverita che fa balzare in primo piano la sorella Moda, sorella perché "l'una e l'altra [tirano] parimente a disfare e a rimutare di continuo le cose di quaggiù" (Leopardi 2014, 59). Una metamorfosi che si converte in degradazione dell'umano, rispecchiando la decomposizione dei corpi una volta che sia cessata la vita, ma anche la perdita delle facoltà intellettive. Moda crea una società folle di *freaks*, gente mutilata e torturata; la sua azione distrugge la forma esteriore e la funzione di ogni corpo vivente:

> Non sono però mancata e non manco di fare parecchi giuochi da paragonare ai tuoi [della Morte], come verbigrazia sforacchiare quando orecchi, quando labbra e nasi, e stracciarli colle bazzecole che io v'appicco per li fori; abbruciacchiare le carni degli uomini con istampe roventi che io fo che essi v'improntino per bellezza; sformare le teste dei bambini con fasciature e altri ingegni […]; storpiare la gente colle calzature snelle;chiuderle il fiato e fare che gli occhi le scoppino dalla strettura dei bustini (Leopardi 2014, 60).[18]

[17]Gaspare Gozzi, *Dov'è Prudenza, è ogni deità,* p. 371, in *Opere in versi e in prosa* (1758). Nella stessa raccolta troviamo la satira *Di una visita fatta all'inferno*, nella quale l'autore immagina un oltremondo della Moda, dove vengono puniti gli artigiani che lavorano nel campo; è possibile, come suppone Bruni (2011, 35), che Leopardi abbia tratto ispirazione dal componimento gozziano. Èvero comunque che gli attributi di cecità e sordità sono presenti anche nel *Trionfo della morte* petrarchesco ("Io son che sì importuna e fera/ Chiamata son da voi sorda e cieca" I, 37- 8) che costituisce, come ha osservato Della Giovanna (1970, 29)una fonte significativa per l'operetta.La Morte leopardiana avanza pretese letterarie citando Petrarca ("Passato è già più che 'millesim'anno.."); Moda ribatte ironicamente: "Madama petrarcheggia?"e Morte dichiara di amare l'autore citato poiché ha celebrato il suo Trionfo (Leopardi 2014, 59). L'allusione alla moda petrarchesca è funzionale a ridimensionare lo *status* della macabra figura, anch'essa una *fashion victim*: "il calco comico della morte contemplata dai mistici. È un personaggio alla moda" (Prete 2008, 97). La citazione di Prete si trova già in Bruni 2011, 37.

[18]L'idea di abiti/ tortura è forse suggerita a Leopardi dalla lettura di un poemetto di Filippo Pananti, *L'artista di teatro*, presente nella Biblioteca di Casa Leopardi. Il poema offre una visione satirica della misera esistenza di un poeta di teatro, che non si può permettere bottoni ed usa al loro posto spilli ritorti, che "sempre gli punzecchian la carne/ e quando gli si attaccano alla pelle, / il povero signor vede le stelle" (Pananti 1817, 12).

La Moda leopardiana è l'esatto contrario della deità settecentesca: invece di mantenere viva l'illusione di un'eterna giovinezza, condanna l'umanità a una non-vita;[19] grazie al suo operato le zone di competenza della morte non sono più sottoterra ma all'aria aperta, e qui Moda pianta semi di morte dovunque, colonizzando la Terra. L'immagine potente di un mondo distopico, quasi uno scenario fantascientifico abitato da morti viventi, rivela le antinomie del reale: la vita dell'uomo è, fin dal principio, una morte mascherata, la bellezza scaturisce da corpi sofferenti e deformati.[20] In questo contesto, estraneo alla logica formale e al buonsenso, la cifra compositiva di ogni discorso e rappresentazione è il doppio: i due protagonisti sono le metà di un intero, e infatti possono scambiarsi i ruoli. "L'invenzione leopardiana fa della Moda un vero e proprio doppio della Morte, la quale, a sua volta, reciprocamente, appare come il volto oscuro che si cela dietro la maschera scintillante di sua sorella" (Bruni 2011, 26).

Anche Moda mostra una sorta di ottusità sensoriale affine alla visione limitata ed alla sordità della macabra sorella: ha infatti una "vocina da ragnatelo" (Leopardi 2014, 60). È vero che la notazione in primo luogo critica l'abitudine affettata, tipica dell'ipocrita e artificiosa società del tempo, di condurre le conversazioni "sottovoce" (Cecchetti 1982, 513); ma sicuramente la parola "ragnatelo", raramente usata dall'autore (Bruni 2011, 38), si riferisce anche al mito di Aracne, probabilmente nella versione dantesca, come si può dedurre dal contesto generale. Poche righe prima, infatti, Morte rimprovera Moda per il suo tono di voce impercettibileusando queste parole: "In caso che tu non parli col tuo pensiero o con persona che tu abbi dentro la strozza, alza più la voce"(Leopardi 2014, 60). "Strozza" è un termine presente nella prima cantica della *Commedia* (*Inf.* VII, 125), e tutta l'operetta è punteggiata da riferimenti all'*Inferno*, fenomeno ampiamente prevedibile per un lavoro che vuole focalizzare il lato oscuro del reale (Fabio 1995, 108-9).[21] E' agevole quindi per il lettore collegare la voce di ragno e la leggenda di Aracne alla riscrittura dantesca: la "folle Aragne", confinata nel XII canto del *Purgatorio* per scontare la sua arroganza; nel mondo ribaltato dell'operetta, invece, Moda/ Aracne, vanta con orgoglio il suo potere su un'umanità devastata, che tiene legata a sé con i lacci della vanità. Lo

[19]Moda afferma: "Ho messo nel mondo tali ordini e tali costumi, che la vita stessa, così per rispetto del corpo come dell'animo, è più morta che viva" (Leopardi 2014, 61). E, rivolgendosi alla sorella Morte: "E quando che anticamente non avevi altri poderi che fossi e caverne, dove tu seminavi ossami e polverumi al buio, che sono semenze che non fruttano; adesso hai terreni al sole; e genti che si muovono e che vanno attorno co' loro piedi, sono roba, si può dire, di tua ragione libera, ancorché tu non le abbi mietute, anzi subito che elle nascono" (Leopardi 2014, 62).

[20]Nello *Zibaldone* spesso Leopardi mette in discussione il principio di non contraddizione: "Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale […] che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione (4099). Osserva Baldacci che il paradosso è fondamentale nella strutturazione del pensiero leopardiano (Baldacci, Leopardi o del paradosso, in "Antologia Vieusseux, n. 76, 1984, pp. 13-26), e la sua funzione è di evidenziare i limiti della logica aristotelica. L'inquietante, il soprannaturale, il fantastico, si propongono allora la stessa funzione di superare gli angusti confini del razionale.

[21]Il lavoro di Fabio è citato da Bruni 2011, 35.

scenario di questa operetta appare allora un inferno in Terra, dove i peccati, come ad esempio il bisogno ossessivo di apparire, sono glorificati e non condannati, anche se conducono l'umanità ad una sofferenza insieme ridicola ed inutile.

Infine è necessario osservare che i sensi ridotti della coppia hanno anche un senso più direttamente perturbante: Moda e Morte appartengono ad un'alterità, alla sfera distante dell'oltremondo, dove i normali strumenti di percezione sono negati.[22] In questa operetta solo apparentemente leggera che meriterebbe,come osserva Bruni, maggiore attenzione critica, opera un complesso sistema di stratificazioni mitologiche, finzionali e letterarie, che si innesta sulla strategica vaghezza descrittiva dell'esordio: Morte/ Thanatos/ Tyche e Moda/ Aracne/mostro divoratore dal doppio corpo lavorano in sinergia per enfatizzare l'inconsistenza dell'essere umano.

Il dialogo finisce con la raffigurazione di un mondo attraversato dalla morte e privato dell'immortalità, così come appare dal discorso di Moda: "Al presente, chiunque si muoia, sta sicura che non ne resta un briciolo che non sia morto, e che gli conviene andare subito sotterra tutto quanto, come un pesciolino che sia trangugiato in un boccone con tutta la testa e le lische" (Leopardi 2014, 62)

L'immagine della Terra come mostro inghiottitore appartiene alla cultura giudaica; nella Bibbia, *Libro dei Numeri,* la punizione dei peccatori consiste nell'essere mangiati vivi da una gigantesca bocca divoratrice che sorge dalla terra. Nel *libro di Isaia* (5. 14) il mostro è Sheol, nome che identifica il regno dei morti: *Perciò lo Sheol ha aperto la sua gola, ha spalancato la sua bocca senza forma*. Come abbiamo visto, il potere congiunto di Morte e Moda ha trasformato il mondo di superficie in un cimitero, abitato da individui che conducono una non-vita; è naturale quindi che questa parvenza di esistenza sia, alla fine del processo, interamente eliminata.[23] L'orrifica immagine biblica comunica con forza la mancanza di senso insita nell'esistenza umana, la sua fondamentale e terrificante nullità.

[Folletto] *Io tengo per fermo che anche le lucertole e i moscherini si credano che tutto il mondo sia fatto a posta per uso della loro specie*

[22]In genere nei testi leopardiani gli abitanti dell'aldilà hanno sensi attutiti, come la memoria confusa ed onirica della vita nelle mummie di Ruysch, o la voce mortuaria dei topi defunti nei *Paralipomeni*, "oscura, fioca, a stento decifrabile" (Castori 2008, 759) . Un'ulteriore prova della natura radicalmente *altra* dei protagonisti del dialogo, è data dall'orrifico *Doppelgänger* insito nella raffigurazione della Moda, la più fatua, in apparenza, delle due: come si è già accennato, il personaggio potrebbe avere qualcuno "dentro alla strozza"; ciò spiegherebbe la sua voce ridotta. La battuta in primo luogo intende sottolineare l'incomunicabilità dei discorsi salottieri, riprendendo l'immagine della vocina "da ragnatelo", ma al tempo stesso genera una figura teratomorfa e divoratrice, che richiama sottilmente la violenza perpetrata contro gli uomini, 'inghiottiti' e sovrastati dalle mode passeggere, e anticipa la raffigurazione finale della Terra inghiottitrice.

[23]Può essere interessante osservare che nella tradizione letteraria cristiana il motivo dell'inghiottimento ricorre nelle vite di santi e martiri (Angelini 2007, 240); se si considera allora che l'influenza della moda sulla società dà luogo ad un'inutile mortificazione del corpo, sganciata da ogni significazione religiosa, l'inghiottimento finale può adombrare parodicamente il martirio laico ed insensato che Moda e sorella Morte impongono ad ogni essere vivente.

Seconda fra le *operette* 'fantastiche', il *Dialogo fra un Folletto e uno Gnomo*, introduce il mondo del folklore in un discorso leopardiano sempre comunque misurato ed essenziale, che non concede nulla alla fantasia popolare e non fornisce quindi alcuna descrizione fisica della coppia. Il dialogo è condotto con una tecnica visibilmente teatrale, per cui la maggior parte delle informazioni sono date attraverso l'azione e le battute degli attori, riducendo al minimo la parte descrittiva

> Folletto Oh sei tu qua, figliuolo di Sabazio? Dove si va?
>
> Gnomo. Mio padre m'ha spedito a raccapezzare che diamine si vadano macchinando questi furfanti degli uomini (Leopardi 2014, 68).

Lo gnomo, in quanto figlio di Sabazio, divinità tracio-frigia collegata a culti popolari misterici e ai riti orgiastici di Dioniso con funzione insieme salvifica ed ermeneutica,è uno spirito ctonio, da collegarsi non tanto al folklore nordico quanto piuttosto all' esoterismo rinascimentale: una tradizione diffusa attribuisce infatti a Paracelso l'etimologia della parola "gnomo", da *gnosi*, la conoscenza.[24] Il deittico "qua", nella battuta del Folletto indica un luogo non specificato – fra cielo e mondo sotterraneo – in cui i due personaggi dialogano; forse esso coincide con il mondo di superficie, ma l'assoluta assenza di esseri viventi suggerisce un *non luogo,* una sorta di palcoscenico virtuale, che è un punto di vista ideale per osservare l'estinzione della razza umana: il folletto fa sapere infatti allo gnomo che gli uomini sono tutti morti. Certamente la coppia, destinata al compito cruciale di criticare l'antropocentrismo, è ben diversa dai personaggi del folklore celtico; estranei topologicamente agli umani – il folletto situato in una zona superiore, lo gnomo inferiore rispetto ad essi – i due protagonisti possono vantare un pensiero *distante*, non compromesso negli eventi della razza umana, e quindi più acuto e maggiormente capace di cogliere il senso degli eventi che sulla Terra accadono.[25] In tal modo i due personaggi condividono una simile funzione ermeneutica che può spiegare il loro

[24]Noti vocabolari (Fernando Palazzi, *Novissimo dizionario della lingua italiana,* Milano, Ceschina, 1939, p. 527; *Il vocabolario Treccani. Sinonimi e contrari*. Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2003 vol. I, 410); riportano infatti l'etimologia citata, attribuendola a Paracelso. Nel *Liber de Nymphis, Sylphis, Pygmaeis et Salamandris et coeteris spiritibusTheophrastus* Bombastus von Hohenheim, detto Paracelso (Blaser ed., 1960) assegna in realtà al termine una doppia etimologia: da *genomos,* cioè abitante della terra, o dalla radice greca *gnosis,* quindi conoscenza.Foresti (2006, 100-102) esaminando le fonti letterarie presenti nella biblioteca di Leopardi, e altre opere dell'autore come il *Saggio sopra gli erroripopolari degli antichi* (1815) definisce lo statuto dello gnomo leopardiano come semidio, strettamente connesso alla terra; ma la sua figura conserva anche elementi di quelle credenze superstiziose che consideravano gli gnomi scopritori di tesori nascosti. Il personaggio dello gnomo si collega certamente a quell'area di deità ctonie, simboli delle forze incontrollabili della natura e di un'alterità che non può essere spiegata con gli strumenti della ragione, a cui appartiene anche, come abbiamo osservato, la Morte/ Thanatos e, come vedremo in seguito, la Natura/ Cibele nel *Dialogo della Natura e di un Islandese.*

[25]Il folletto nel dialogo definisce chiaramente la sua zona "aerea" di pertinenza come geograficamente opposta a quella dello gnomo: "Che fanno agli gnomi il sole, la luna, l'aria, il mare, le campagne?" (Leopardi 2014, 70)

ruolo di ultimi testimoni di una distruzione totale, della quale loro – almeno il Folletto – cercano di spiegarsi le ragioni.[26] La coppia è stata paragonata da Emilio Giordano al coro delle antiche tragedie greche, per la sua funzione di trarre da ciò che è successo una lezione esemplare, e di pronunciare la nuda, disillusa verità (2008, 425-27). Penso che sarebbe possibile indicare un'altra fonte letteraria, la shakespeariana *Tempesta,* dove troviamo un'altra coppia – il primo uno spirito dell'aria, il secondo una creatura della terra: Ariel e Caliban; il confronto potrebbe chiarire qualcosa in più riguardo al senso degli elementi fantastici dell'Operetta.[27] Come Ariel, il Folletto perseguita il suo Calibano prendendo il giro l'ingenuità dello Gnomo; quest'ultimo infatti crede che l'estinzione della razza umana potrebbe comportare significative conseguenze, mentre il Folletto risponde che nel mondo nulla è cambiato. Inoltre la natura demoniaca del Calibano shakespeariano riecheggia nello Gnomo 'figlio di Sabazio', quando questi afferma che gli piacerebbe incontrare un non-morto, mostrando quindi una maligna attrazione per la magia nera:[28]

> Ben avrei caro che uno o due di quella ciurmaglia risuscitassero, e sapere quello che penserebbero vedendo che le altre cose, benché sia dileguato il genere umano, ancora durano e procedono come prima (Leopardi 2014, 69).

Se i personaggi richiamano la coppia della *Tempesta,* allora l'umanità può essere accostata al regno di Prospero dove l'uomo, che ha imposto con arroganza le sue leggi e regole, è destinato ad abbandonare i propri poteri soprannaturali. Allo stesso modo tutte le azioni ed idee della razza umana sono diventati inconsistenti, ed anche le loro tradizioni mitologiche/ cosmologiche sono ridicolizzate: una volta estinta la razza umana la Fortuna ha perso i suoi attributi, "si ha cavato via la benda, e messosi gli occhiali" (Leopardi 2014, 68); stelle e pianeti hanno ripreso la loro consistenza effettiva, e non sono più trasformati dalla stupida fantasia dell'uomo in "moccoli da lanterna piantati lassù nell'alto a uso di far lume alle signorie loro." (71)

La magia è finita: come l'isola di Prospero la terra, cioè la società umana, è stata un luogo di inutili finzioni, ed ora è materia di discussione di esseri ancestrali;

[26]In realtà lo gnomo accoglie con ingenuo stupore la notizia dell'estinzione, mentre il folletto vede l'episodio con fredda e sprezzante razionalità. La funzione "rivelatrice" dello gnomo, creatura del sottosuolo e quindi naturalmente portata a scoprire misteri profondi, sembra qui sconfessata e ribaltata – la stupidità dello gnomo è evidente durante il dialogo -, in favore del Folletto, figura dell'aria che innova la raffigurazione topica di baldanzosa superficialità che connota il personaggio. Leopardi si pone al solito in un rapporto critico con la tradizione, accogliendo fonti diverse che interagiscono e si mescolano dando luogo a personaggi fantastici il cui senso e le cui dinamiche sono alquanto differenti rispetto all'originale.

[27]È ben noto il fastidio e la fondamentale incomprensione che Leopardi dichiara nei confronti di ogni genere teatrale, eccetto l'antica tragedia greca; le sue opinioni su Shakespeare sono certamente superficiali, ma è fuori di dubbio che l'autore conoscesse le opere del drammaturgo inglese presenti nella sua biblioteca. (Singh 2008, 313- 318)

[28]Il ritorno dei morti viventi è il tema centrale del *Dialogo fra Federico Ruysch e le sue mummie*;in entrambi i casi il motivo evidenzia non solo la nullità ma anche l'essenza mortuaria della vita.

le risonanze letterarie e mitologiche si uniscono per mostrare la sostanza effimera dell'esistenza umana, e la sconfitta della *hybris* dell'uomo.

[Malambruno] *Assolutamente parlando, il non vivere è sempre meglio del vivere*

Il *Dialogo di Malambruno e Farfarello* mette in campo un mago e un diavolo, entrambi personaggi sia del folklore che letterari; il primo è sconfitto e beffato dal secondo. In un articolo che analizza la presenza del magico nella produzione leopardiana, Barbara Foresti (2012, 30) sostiene che l'immagine ridicolizzata del mago, già presente in altri testi di Leopardi ma qui esplicitamente riferita al personaggio del Don Chisciotte che porta lo stesso nome,vuole colpire direttamente la superstizione popolare. A Malambruno si contrappone un insolito demone 'saggio', poco simile al collerico Farfarello dantesco di Malebolge (XXI, 123; XXII, 94- 95); ne troviamo invece la matrice, afferma ancora Foresti (2012, 31- 32) nell'abbozzo della novella leopardiana *Senofonte e Niccolò Machiavello,* dove il giovane diavolo apprende l'arte di governare.[29]

Come in altri dialoghi leopardiani, l'autore non cede alle suggestioni romantiche, ed evita di costruire ambienti fantastici – grotte magiche, caverne infernali –, o personaggi dalle caratteristiche terrificanti: gli occhi rossi, i piedi caprini per il demonietto, l'aspetto anziano e venerando per il mago. Gli interlocutori e l'ambiente non sono affatto caratterizzati: sappiamo solo che Farfarello ha la coda, che Malambruno è "ribaldo" (Leopardi 2014, 73), e infine che ci troviamo in uno spazio interno, poiché il mago minaccia di appendere Farfarello "ad una di queste travi" (74). Il soprannaturale non è costruito come *altra* realtà, circoscritta e con precise caratteristiche, ma sfuma nell'indefinito e nell'allusione, determinando una serie possibile di sovrasensi. È inoltre mantenuto intatto il *meraviglioso*, proprio perché i pochi dati disponibili permettono all'immaginazione del lettore di operare: in questo mondo depurato ed arcano Leopardi attua "la geniale esposizione della propria ideologia in un dialogo esemplare tra un demone 'pensatore' e un uomo presunto mago" (Foresti 2012, 36).

I due protagonisti esprimono la nota teoria del piacere: Malambruno chiede a Farfarello di fargli provare anche solo un istante di felicità, ma ciò è impossibile poiché l'uomo si ama al massimo grado, quindi desidera per se stesso una felicità infinita, e perciò stesso irraggiungibile in qualunque momento della vita. Il dialogo

[29]Nella novella leopardiana, composta fra il 1821 e il 1822, si parla di un diavoletto con poteri profetici, che non potendo regnare nell'inferno poiché vi è il padre, esercita il suo dominio sulla terra in figura umana. Come suoi istitutori avrà Senofonte e Machiavelli, tutti e due maestri nell'arte di regnare.Alla voce *Farfarello* in *Enciclopedia dantesca*, Vincenzo Presta (1970) cita Parodi (1957, 354- 356), secondo il quale il nome deve essere ricondotto al folletto delle fantasie popolari, amante della sorpresa e della beffa; l'autore della voce enciclopedica menziona anche Tommaseo, che considera Farfarello come sinonimo di "furfante". Qualcosa di sottilmente beffardo è presente anche nel personaggio leopardiano, che prima illude il mago e poi nega i propri servigi, confinando l'interlocutore alla sua infelicità.

mostra l'inattuabilità del mito faustiano, e quindi anche l'idea che la letteratura, di cui tale mito si alimenta, possa risolvere i problemi dell'esistenza.

La rappresentazione essenziale e volutamente vaga mescola abilmente tradizione popolare e suggestioni "colte": ogni personaggio del dialogo, anche quelli semplicemente nominati come gli altri diavoli che Malambruno all'inizio del suo discorso invoca – Ciriatto, Baconero, Astiarotte, Alichino – appartiene ad una specifica fonte letteraria;[30] il solo Farfarello attraversa buona parte della letteratura epica e fantastica, e la sua figura diabolica si ripete con lievi variazioni in una serie di testi.[31] Malambruno infine ha un doppio statuto finzionale, poiché non solo è un mago inventato da Cervantes ma, all'interno del romanzo, fa parte di una complicata finzione che una coppia di duchi mette su per prendersi gioco di Don Chisciotte: lo stregone gigantesco e assurdamente malvagio – ha reso barbute una contessa e le sue dame di compagnia – in effetti non esiste.

In direzione opposta ai Romantici, che esasperano la rappresentazione di zone marginali del reale caricandola di elementi descrittivi terrificanti, Leopardi mette a nudo proprio il carattere di finzione che i personaggi soprannaturali rivestono.E in effetti lo stesso dialogo è fittizio: dopo un primo scontro fra Malambruno e Farfarello, corredato dalla minaccia del primo, i due personaggi si spartiscono equamente i diversi punti della teoria del piacere, tessendo un unico discorso che viene diviso fra due interlocutori. Il fantastico qui vale non come porta per un mondo altro, ma come espressione della finzione in sé, così come è falsa ed ingannevole l'idea di poter attingere alla felicità, sia pure per un solo momento. Il mito faustiano implode, e con esso il pensiero illusorio di poter immaginare la soddisfazione di un piacere nei fatti impossibile. Questa breve e scherzosa operetta è fra le più amare del corpus leopardiano: la stessa invenzione poetica si rivela un falso movimento, che riconduce l'uomo ai limiti invalicabili della sua condizione negativa.

[Natura] ***Anche se mi avvenisse di estinguere tutta la vostra specie, io non me ne avvedrei***

[30]Ciriatto ed Alichino sono compagni di Farfarello nella bolgia dantesca dei barattieri (*Inf.* XXI- XXII); Baconero è presente ne *Il malmantile racquistato. Poema di Perlone Zipoli, con le note di Puccio Lamoni*, di Lorenzo Lippi (Firenze, 1688), quinto cantare, ottava quinta; Astarotte è un diavolo "scienziato" del *Morgante* di Luigi Pulci, ed è forse la saccenteria del personaggio a funzionare come suggestione per la sdegnosa sapienza del diavolo leopardiano.

[31]Farfarello è compagno di Astarotte nel *Morgante*; i due, incorporati nei cavalli Balardo e Rabicano grazie alla magia di Malagigi, hanno il compito di ricondurre in volo dall'Egitto Rinaldo e Ricciardetto. Farfarello è ancora presente nel settimo canto dell'*Orlando Furioso* di Ludovico Ariosto; nell' ottava 50 egli è tratto dall'inferno e trasformato in cavallo dalla maga Melissa. Ancora un demonio Farfarello troviamo ne *Le piacevoli notti* (1550-53) di Gianfrancesco Straparola: il diavolo viene evocato dalla maga Gabrina per aiutare una moglie a riconciliarsi con il marito nella prima novella della settima notte.

Se fino a questo momento il tono espositivo ha mantenuto una lievità scherzosa, solo apparentemente superficiale, il terrore, dato dall'affiorare di elementi perturbanti o realmente angosciosi, costituisce la cifra compositiva del *Dialogo della Natura e di un Islandese*. In questo lavoro l'elemento fantastico non è confinato al personaggio di un'enorme e indifferente Natura, ma attraversa tutta l'*Operetta*, definendo luoghi e situazioni e organizzando la narrativa sulla dialettica fra animato e inanimato. Il paesaggio naturale assume infatti un aspetto antropomorfo e mostra un comportamento umano ed insieme aggressivo, comunicando al lettore il senso di una realtà minacciosa, carica di intenzionalità negativa; il protagonista, un innominato Islandese, ha infatti abbandonato il mondo civile perché invivibile e funestato da mille pericoli.

> Andando una volta per l'interiore dell'Affrica, e passando sotto la linea equinoziale in un luogo non mai prima penetrato da uomo alcuno, ebbe un caso simile a quello che intervenne a Vasco de Gama nel passare il Capo di Buona speranza; quando il medesimo Capo, guardiano dei mari australi, gli si fece incontro, sotto forma di gigante, per distorlo dal tentare quelle nuove acque (Leopardi 2014, 109).

Il cammino dell'Islandese diventa un percorso verso il centro nascosto del mondo, un emisfero Sud già letterariamente connotato come luogo misterioso,zona dantesca del proibito e del magico, che conduce l'uomo alla perdizione: il passaggio all'*altro* lato della Terra è infatti la meta dell'ultimo viaggio di Ulisse, e parallelamente nell'operetta è il punto d'arrivo dell'esploratore; in entrambi i casi la gigantesca montagna che si staglia minacciosa incarna la punizione per il peccato di *hybris* commesso dal personaggio mitico e da quello storico. La stessa situazione è poi raddoppiata dallo spaventoso incontro fra l'Islandese e la colossale Natura: la donna di pietra o di carne che si trova di fronte all'Islandese, determina, nel personaggio e nel lettore, quella esitazione su cui si fonda, secondo Todorov (2000, 43-45), l'esperienza del fantastico. Ci troviamo dunque davanti ad una tipica atmosfera perturbante, scaturita dall'impossibilità di stabilire confini certi fra vivente e non vivente: nel suo saggio *Das Unheimliche* Freud, partendo dagli studi di Jentsch, dice infatti:

> Secondo questo studioso, una condizione particolarmente favorevole al sorgere di sentimenti perturbanti si verifica quando si desta un'incertezza intellettuale se qualcosa sia o non sia vivente, o quando ciò che è privo di vita si rivela troppo simile a ciò che è vivo (Freud1984, 39- 40).

Un'altra fonte del perturbante, afferma ancora Freud, è il doppio, ben presente nell'operetta: l'immagine della roccia minacciosa – la montagna del Purgatorio per Ulisse, o il Capo di Buona Speranza per De Gama, o ancora le misteriose figure divine dell'isola di Pasqua a cui l'Islandese paragona la Natura – non solo si duplica, ma si ripete in realtà più volte, in un *climax* ascendente che prende le mosse dall'immobile montagna del *Purgatorio* dantesco per giungere al dinamismo del

Capo che si protende minaccioso, fino alla completa umanizzazione della Natura, in grado di conversare con l'Islandese.[32]

La personificazione dell'inanimato, che rende particolarmente terrificante la gigantesca Natura, si rispecchia e potenzia nell' umanizzazione delle bestie, dai più piccoli insetti alle fiere, ed anche degli agenti atmosferici; tutti sono animati da una cosciente volontà di tormentare l'uomo, ed hanno quindi causato la fuga dell'Islandese. Infine, in un mondo rovesciato non solo perché australe, l'Islandese trova proprio ciò che aveva cercato di evitare: la natura malvagia di esseri viventi e cose ipostatizzata in una gigantesca figura femminile. La notevole architettura labirintica del racconto è anch'essa in sé perturbante, e crea il senso di un'esistenza intrappolante, dove ogni tentativo di fuga è reso vano, dal momento che domina una penosa uniformità; l'identità confusa – fra animato ed inanimato – di tutti gli elementi nello scenario impedisce infatti all'uomo di trovare punti di riferimento.

Il personaggio della Natura/donna immensa inventato da Leopardi riassume in sé vari elementi fantastici del folklore: sia gigante che orco mangia- uomini, essa conferma, grazie alla sua malevola enormità che di per se stessa infrange il paradigma di realtà (Lugnani 1983), la surrealtà del mondo ribaltato in cui è intrappolato l'Islandese. [33]

I tratti descrittivi minimali sono, com'è usuale nella scrittura leopardiana, molto significativi. L'immagine della gigantessa appoggiata alla montagna funziona da riferimento al culto della *Magna Mater*, Cibele, identificata con la montagna nelle tradizioni sacre dell'Anatolia (Manciocco 2006, 72; Roller 1999). Importante poi l'elemento cromatico: nella descrizione della Natura dominano le tonalità scure (occhi e capelli nerissimi) come nel culto di Cibele, adorata in medio Oriente e poi a Roma sotto la forma di una pietra nera aniconica. L'immagine spaventosa dell'enorme natura ricorda inoltre il terrore generato dal corteo religioso della *Mater* Divina nella nota descrizione del *De rerum natura* di Lucrezio, sicura fonte di ispirazione per questa operetta; nella conclusione i leoni emaciati che mangiano l'Islandese suggeriscono ironicamente i "leones biiugos" che Lucrezio, in accordo con la tradizione iconografica, descrive mentre stanno tirando il carro della dea.

[32]"Il sosia rappresentava infatti, in origine, un baluardo contro la scomparsa dell'Io", una "difesa dall'annientamento" (Freud 1984, 43)Ancora:"Il carattere perturbante del sosia può trarre origine soltanto dal fatto che il sosia stesso è una formazione appartenente a tempi psichici remoti e ormai superati "(46). Nei tempi moderni invece il doppio si ribalta nel suo contrario e diventa immagine di morte, determinando la perdita d'identità dell'io.È quindi l'iterazione ossessiva di figure minacciose a distruggere l'Islandese, comportandone la progressiva spersonalizzazione; la tragica fine del protagonista, divorato da due leoni, ratifica semplicemente una situazione di fatto.

[33]"La gigantesca statua della Natura, conferisce al dialogo con l'Islandese una straniante sproporzione, una dimensione irrazionale, che rientra a tutti gli effetti nel campo della prosa ironicamente fantastica" (Castori 2008, 757). Riguardo ai temi folklorici degli orchi mangia-uomini e degli orchi-giganti, vedi Thompson (1932- 1936), rispettivamente G. 11.2 eG. 100- 110.

La figura della Natura/ Cibele, composta da sostanza inerte e impulso vitale, si aggancia ad una mitologia ancestrale, vicina alla parte istintuale e oscura, ma proprio per questo autentica, della coscienza umana. A ciò si aggiungono, come si è visto, echi danteschi e richiami folclorici grazie ai quali Leopardi riesce a moltiplicare l'aspetto soprannaturale del minaccioso gigante di pietra, finché esso coincide con l'intero universo: un luogo teratomorfo, non creato per la razza umana, che si trasforma in fonte di dolore e di morte. Attraverso l'immagine della realtà come labirinto senza uscita, o come mostro personificato e aggressivo, Leopardi espone al lettore alcuni punti chiavi della sua poetica: l'impossibilità della felicità in un mondo estraneo e indifferente ai bisogni dell'uomo, e attraversato da un macabro senso di morte. L'unica salvezza consiste proprio nella narrazione dell'insanabile frattura fra uomo e ambiente, per comprendere e circoscrivere l'orrore della realtà: la descrizione ossimorica del viso della Natura, bello e terribile, mostra proprio la forza del desiderio, la tensione ad andare *oltre*, esplorando le nascoste regioni dell'inconscio, dove i personaggi perturbanti di questo teatro del soprannaturale mostrano il loro ambiguo fascino.

[Coro di morti] *In te, morte, si posa nostra ignuda natura*

Solo qualche accenno si intende fare, in questa sede, al *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie,* operetta già ampiamente esaminata in relazione al valore ermeneutico dell'elaborazione fantastica (De Robertis 1986; Severino 1997; Bertilaccio 2008).[34] Esperienza di materializzazione del nulla nel coro dei morti (Castori 2008, 751; prima Tilgher 1979, 195), il dialogo è anche scenario di una nullificazione totale, attraverso l'immagine del canto di tutti i defunti in ogni cimitero del mondo e in ogni luogo, al compimento dell' "anno grande e matematico". Le mummie/ vampiri suscitano in Ruysch un terrore autentico, solo in parte mascherato da un tono scherzoso che è in effetti, come afferma Leopardi nello *Zibaldone* (70-71)*,* una tecnica per esorcizzare la paura: l'uomo infatti canta in situazioni inquietanti per costruire di sé un *doppio* coraggioso.[35] E la paura nell'*Operetta*è suscitata dalla rappresentazione di un mondo invaso dalla morte: come i semi mortiferi di Moda, il canto riecheggiante delle mummie inquina la terra, la sfibra e ne succhia la linfa vitale.

E si arriva da ultimo, negli anni napoletani dei *Paralipomeni alla Batracomiomachia,* all'invenzione potente e grottesca di un mondo traforato da miriadi di inferni, uno per ogni specie; la moltiplicazione orrifica del soprannaturale

[34]"*La poesia è comunicazione del non umano*, *della morte*, *ossia del nulla* : del non essere, del non esser più, ossia dell'annullamento, se così si può dire, d'ogni ragion d'essere" (De Robertis 1986, 269); "Quel che c'è di impossibile, di assurdo e di fantastico nel nulla che parla e nei morti che cantano forma un'immagine che *dà forza* alla visione della verità in cui appare la nullità del tutto; e la *forza* della visione del nulla consente di sopportare – dopo il fallimento di ogni volontà di potenza – il *nulla* che in essa si mostra" (Severino 1997, 49); secondo Bertilaccio (2008, 44) l'*Operetta* costituisce un "percorso di discesa verso la 'verità'".

[35]Ruysch apostrofa le mummie con queste parole: "Se è vero quel che si dice dei vampiri, e voi siete di quelli, cercate altro sangue dal bere; che io non sono disposto a lasciarmi succhiare il mio" (Leopardi 2014, 147)

dichiara apertamente il trionfo della non-vita. Ogni essere conclude quindi il suo percorso in una "condizione larvale e preumana" (Castori 2012), e proprio in ciò consiste il suo *inferno*, in un'ottica che ignora l'immaginario cristiano e richiama apertamente l'oltretomba degli antichi.

"Come potrà essere che la materia senta e si dolga e si disperi della sua propria nullità?" si era chiesto il giovane Leopardi (*Zib.* 142 [marzo 1820]). L'invenzione umoristica dell'ultima sua opera non esclude il terrore di fronte ad una vita assurdamente ossimorica, desiderata e temuta al tempo stesso: "Le genti per la città dai loro letti nelle lor case in mezzo al silenzio della notte si risvegliavano e udivano con ispavento per le strade il suo orribil pianto" (ivi). Al di là delle pure circostanze biografiche – la delusione per il rifiuto di Monaldo di finanziare la pubblicazione della *Canzone ad Angelo Mai* – la disperazione di Leopardi ventiduenne è quella dell'umanità intera, e di ogni cosa vivente:

"Un *pianto* terrificante, sovrumano, che ha l'effetto lacerante del Grido di Edvard Munch" (Felici 2006, 34) .

Bibliografia

Angelini, Anna. 2007. *Inghiottiti e inghiottitori: di alcuni mostri nel mito antico,* in Simone Beta, Francesca Marzari (a cura di), *Zoomania. Animali, ibridi, mostri nella cultura antica.* Atti del Convegno di Siena, 4-5 giugno 2007. Fiesole: Cadmo pp. 237-264.

Baldacci, Luigi. 1984. "Leopardi o del paradosso", in *Antologia Vieusseux*, 76, 1984, pp. 13- 26.

Bertilaccio, Roberto. 2008. "Sulla soglia. Il coro di morti del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*" in *Per leggere*, v. 8, n. 14, pp. 41- 58.

Bruni, Raoul. 2011. "Dialogo della Moda e della Morte di Giacomo Leopardi", in *Per Leggere,* 21, (Fall 2011), pp.25- 44.

Bonelli, Gaetano. 2013. *A spasso tra gli dei*. Lulù.

Camilletti, Fabio. "'Timore' e'terrore' nella polemica classico-romantica: l'Italia e il ripudio del gotico", in *Italian studies*, 69, n. 2, (July 2014), pp.231–45.

Camilletti, Fabio. 2012. "Urszenen: Dream Logic and Myth in the First Page of Leopardi's Zibaldone", in *Italian studies,* Vol. 67, n. 1, (March 2012), pp.56–69.

Castori, Loredana. 2008. *Magico leopardiano. Il limite estremo: tra il 'sudato sogno' e la condizione larvale*, in "*Italia Magica". Letteratura fantastica e surreale dell'Ottocento e del Novecento"* .A cura di Giovanna Caltagirone e Sandro Maxia. Cagliari: AM&D, pp. 749- 761.

Castori, Loredana. '*Antica e stanca in ciel salia la luna'. Il limite dell"ultimo orizzonte' leopardiano nel passaggio dai* Canti *ai* Paralipomeni. In *La Letteratura degli Italiani. Rotte confini passaggi*. XIV Congresso ADI. A cura di Alberto Beniscelli, Quinto Marini, Luigi Surdich. Università di Genova. http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Castori%20Loredana_1.pdf

Cecchetti, Giovanni. 1982. (a cura di) Leopardi, Giacomo. *Operette Morali. Essays and Dialogues*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press.

Della Giovanna, Ildebrando. 1970.(a cura di) Giacomo Leopardi. *Le prose morali*, nuova presentazione di Giuseppe De Robertis. Firenze: Sansoni.

De Robertis, Domenico. 1986. "Sul 'Coro di morti' di Leopardi", in *Rivista di letteratura italiana*, IV, 2, maggio-agosto, pp.261-331.

De Sanctis, Francesco.1858. "Shopenhauer e Leopardi", in *Rivista contemporanea di Scienze, Lettere, Arti e Teatri*, 6, v. 15, pp. 369-408.

Fabio, Nicoletta. 1995. *L'"entusiasmo della ragione". Studio sulle "Operette morali".* Firenze: Le Lettere.
Felici, Lucio. 2006. *La luna nel cortile. Capitoli leopardiani.* Soveria Mannelli: Rubbettino, 2006
Freud, Sigmund. 1984. *Il perturbante* (*Das Unheimliche,* 1919). A cura di Cesare Musatti. Roma- Napoli: Theoria.
Foresti, Barbara. 2006."Il dialogo di un folletto e di uno gnomo: uno studio intertestuale dei personaggi", in *Studi e problemi di critica testuale*, 72, (April 2006), pp.97-117.
Foresti, Barbara. 2012. "Leopardi e la magia: tra erudizione e creazione leopardiana", in *La Rassegna della Letteratura Italiana*, 116, serie IX, n. 1, pp. 23- 36.
Giordano, Emilio. 2008. *Uno sguardo oltre la fine. Leopardi, il folletto e uno gnomo*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi*. Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani, Recanati 30 settembre/ 1-2 ottobre 2004. Firenze: L.S. Olschki, pp. 423-430.
Leopardi, Giacomo. 2014. *Operette morali*. A cura di Emanuele Trevi.Roma: Newton Compton.
Leopardi, Giacomo. 2015. *Zibaldone.*A cura di Rolando Damiani.3 voll. 2 ed. Meridiani paperbacks. Milano: Mondadori.
Leopardi, Giacomo. 1988. *Giacomo Leopardi: discorso di un italiano intorno alla poesia romantica.* A cura di Ottavio Besomi et al. Bellinzona: Casagrande.
Lugnani, Lucio. 1983. *Per una delimitazione del 'genere'*, in *La narrazione fantastica.* A cura di Remo Ceserani et al. Pisa: Nistri- Lischi, pp. 37-73.
Manciocco, Claudia e Luigi. 2006.*L'incanto e l'arcano: per un'antropologia della Befana.* Roma: Armando,
Pananti, Filippo. 1817.*Il poeta di teatro. Romanzo poetico di Filippo Pananti da Mugello*. Milano: G. Silvestri.
Paracelsus [Teofrastus Bombaste von Hohenheim] (1566) 1960.*Liber de nymphis, sylphis, pygmaeis et salamandris et de caeteris spiritibus*. A cura di Robert-Henri Blaser.Bern: Francke.
Parodi, Ernesto Giacomo. 1957. *Lingua e Letteratura*. A cura di Gianfranco Folena. Con un saggio introduttivo di Alfredo Schiaffini.Venezia: Neri Pozza.
Pertici, Roberto. 1997. *Il mensile anglo-pisano 'The Ausonian' (1830) e la prima traduzione inglese di un'opera leopardiana,* in *Leopardi a Pisa*. A cura di Fiorenza Ceragioli. Milano: Electa, pp. 262-271.
Pocai Romano, 1997. *Compassione ed egoismo in Schopenhauer e Leopardi*, in *Leopardi poeta e pensatore/Dichter und Denker.* Atti del terzo Convegno internazionale della Deutsche Leopardi-Gesellschaft in collaborazione con l'Istituto Universitario Orientale di Napoli. A cura di Sebastian Neumeister e Raffaele Sirri. Napoli: Guida, pp. 463-473.
Presta, Vincenzo. 1970. Voce "Farfarello", in *Enciclopedia dantesca,* vol. 2. A cura di Umberto Bosco. Roma: Istituto della Enciclopedia Italiana, p. 803.
Prete, Antonio. 1988. *Shopenhauer e Leopardi. Sull'origine di un parallelo*, in *Dialogo su Leopardi. Natura, poesia, filosofia.* A cura di Salvatore Natoli e Antonio Prete. Milano, Bruno Mondadori, pp. 150-157.
Prete, Antonio. 2008.*Sul dialogo della Moda e della Morte*, in *Sulle "Operette morali". Sette studi.* A cura di Antonio Prete. Lecce: Manni.
Roller, Lynn E. 1999. *In Search of God the Mother. The Cult of Anatolian Cybele*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
Severino, Emanuele. 1997. *Il coro dei morti e il genio*, in Id., *Cosa arcana e stupenda. L'Occidente e Leopardi.* Milano: Rizzoli, pp. 29-53.
Singh, Ghan Shyam. 1968. *Leopardi e l'Inghilterra*, Firenze: Le Monnier.
Singh, G. 2008. *Leopardi e Shakespeare*, in *La dimensione teatrale in Giacomo Leopardi.* Atti dell'XI Convegno internazionale di studi leopardiani. Firenze: L.S. Olschki, pp. 313-318.
Tilgher, Adriano. 1979. (1940) *La filosofia di Leopardi e studi leopardiani.* A cura di Mario Boni. Bologna: Boni.
Todorov, Tzvetan. 2000 (1977). *La letteratura fantastica.* Milano: Garzanti. (prima ed. orig *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, éditions du Seuil, 1970).
Thompson, Stith D. 1932-1936. *Motif- Index of Folk- Literature*,*a classification of narrative elements in folk-tales, ballads, myths, fables, mediaeval romances, exempla, fabliaux, jest-books, and local legends*.Helsinki : Suomalainen Tiedeakatemia.
Volpi, Franco. 1999. *Shopenhauer e Leopardi. Aggiornamento circa un motivo classico*, in *Leopardi e l'età romantica.* Atti del Convegno internazionale. A cura di Mario Andrea Rigoni. Venezia: Marsilio, pp. 397- 419.

Remo CASTELLINI
(Universität Wien)

Un anno sull'Altipiano nella versione in lingua spagnola del 1937

Abstract: **(*Un anno sull'Altipiano*by Emilio Lussu, the Spanish Translation and its Argentinean Edition)** The paper focuses on the Spanish translation of *Un anno sull'Altipiano* by Emilio Lussu, published in 1937 in Buenos Aires with the title *Un año de guerra.* The objective of this paper is on the one hand to specify the origin and the period when this book was written, and on the other hand to investigate its meaning as a link between the European Romània and the Romance cultural system that even crosses the European borders. At this point it is important to emphasize that this book was published first in Argentina and afterwards in France in Italian language. Even today the critcs consider this last edition as the first published. This paper will focus on the Spanish edition of Lussu's book and on the letters of Gaetano Salvemini, Carlo Rosselli and Emilio Lussu that were written between March 1935 and December 1937. The above mentioned (unpublished or partially published) correspondence of the writers and politicians reveal new and important elements related to the genesis, to linguistic aspects and to editorial strategies. In these epistolary the relationship between Emilio Lussu and the Austrian journalist Oda OlbergLerda emerges. She offered a vital contribution to the publication of the book at a socialist newspaper based in Buenos Aires.

Keywords: Lussu, Buenos Aires, Spanish, First World War, Editorial strategy

Riassunto: L'articolo verte sulla traduzione in lingua spagnola di Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu, pubblicata nel 1937 a Buenos Aires con il titolo Un año de guerra. Definendo con precisione la genesi e i tempi di tale operazione letteraria si afferma che l'edizione argentina dell'opera di Lussu anticipa quella parigina in lingua italiana del 1938, fino ad oggi considerata dalla critica come la prima ad essere pubblicata. Tale affermazione è giustificata dalla attenta e puntuale ricostruzione, operata attraverso l'analisi di materiale edito ed inedito, dell'intera vicenda editoriale. Il contributo è pertanto incentrato sia sull'esame dell'edizione del libro in lingua spagnola che sulla documentazione relativa alla corrispondenza intercorsa tra Gaetano Salvemini, Carlo Rosselli ed appunto Emilio Lussu tra il marzo del 1935 e il dicembre del 1937. Da tale carteggio, contenente contributi ancora inediti o solo parzialmente utilizzati dagli studiosi, emergono nuovi ed importanti elementi che gettano nuova luce sulla genesi dell'opera e sulle strategie editoriali. Le informazioni che vi sono contenute sono infatti essenziali per ripercorrere le tappe che portarono alla pubblicazione nel 1937 dell'edizione argentina. Infatti in questi rapporti epistolari emerge il rapporto che lo scrittore sardo ebbe con la giornalista austriaca Oda OlbergLerda, che offrì un contributo fondamentale alla pubblicazione dell'opera e alla sua traduzione in lingua spagnola presso un giornale socialista con sede a Buenos Aires.

Parole – chiave: Lussu, Buones Aires, spagnolo, prima guerra mondiale, strategia editoriale

1. L'operazione letteraria di *Un anno sull'Altipiano* in un carteggio a tre voci

Sulla genesi del libro di Emilio Lussu, *Un anno sull'Altipiano,* esistono numerosi studi che ne ricostruiscono in maniera rigorosa tempi e modalità di

composizione. Particolare rilevanza assumono a questo proposito gli studi di Giovanni Falaschi (1997, 167-199) e Manlio Brigaglia (2008). Quest'ultimo però, nonostante la meticolosità del suo lavoro su tempi e fortuna editoriale del libro, tralasciadi approfondire informazioni e contenuti che emergono dai carteggi da lui presi in esame. Nello specifico le lettere cui si fa riferimento sono quelle intercorse tra Lussu, Gaetano Salvemini e Carlo Rosselli dal marzo del 1935 al dicembre del 1937 e conservate nell'Archivio «Giustizia e Libertà» e nel Fondo Salvemini presso l'Istituto per la Storia della Resistenza in Toscana. Tale documentazione permette l'attenta e puntuale ricostruzione dei tempi della stesura del libro e della strategia editoriale messa in pratica da Lussu. Da questo carteggio, contenenti materialiin gran parte ancora inediti, e comunque solo parzialmente utilizzati, si ricavano nuove ed importanti informazioni, essenziali per ripercorrere le tappe che portarono alla pubblicazione in lingua spagnola di *Un anno sull'Altipiano*con il titolo *Un año de Guerra* (Buenos Aires 1937), accertando così che l'edizione argentina dell'opera di Lussu anticipadi un anno quella parigina in lingua italiana del 1938, fino ad oggiconsiderata dalla critica come la prima ad essere pubblicata. Ad ulteriore conferma di questa tesi interviene inoltre la lettera di Oda OlbergLerda inviata a Lussu il 25 ottobre 1945. Oltre a permettere la ricostruzione del corretto ordine cronologico delle pubblicazioni di *Un anno sull'Altipiano*, e a far emergere la"grande nobiltà d'animo" (Falaschi 1997, 168) dei loro autori, nei carteggi tra Lussu, Salvemini e Rosselli risaltano ulteriori aspetti interessanti: uno è quello relativo alla faticosa elaborazione del libro, dovuta alle perplessità di vario genere manifestate da Lussu e relative alla sua paura di non poter scrivere un'opera sul periodo della guerra, al timore dell'insuccesso e alle difficoltà di lavorare a causa della malattia, così come dall' interesse manifestato per altri argomenti, all'epoca avvertiti come più immediatamente "politici". Le lettere rivelano poi la generosità di Salvemini e di Rosselli nei riguardi dello scrittore sardo, il quale si trova in difficili condizioni sia economiche che psicofisiche. Nelle lettere tra il 1935 e il 1937 è così fatto più volte riferimento ai problemi di salute di Lussu, causati dalla tubercolosi contratta nel carcere fascista di Lipari, dal quale evase nel 1929 (Brigaglia 2008, 27-32). Nel 1936 lo scrittore fu infatti costretto a sottoporsi a due delicate operazioni di toracoplastica in un sanatorio svizzero a Kurhaus di Clavadel, presso Davos (Lussu 1979, 128-146).[1] L'affettuosa e solidale amiciziadi Salvemini e Rosselli per Lussu non venne mai meno anche nel corso degli anni successivi: entrambi si dimostrarono sempre disponibili e solleciti nell'inviare a Lussu le somme di denaro necessarie a mantenersi e a curarsi, preoccupandosi nel frattempo di far tradurre i suoi libri ed occupandosi della loro vendita, non solo di *Un anno sull'Altipiano* ma anche di *Marcia su Roma e dintorni*. Il 2 agosto 1937 Lussu scrive così a Salvemini:

[1] La prima operazione di toracoplastica recise le prime sei costole di destra mentre il secondo intervento, tra luglio e agosto, resecò la settima costola. Quest'ultima infatti venendo a contatto con la spalla gli provocava continui dolori che non riusciva a sopportare.

> La tua bontà non ha limiti. Io sono in una situazione molto difficile. Ma posso approfittare della tua offerta solo nel caso che tu sia certo, dico certo, che mi verranno i diritti di un editore che tu mi consigliasti, forse con troppo ottimismo. […] Io non ti sarò mai infinitamente grato per tutto quello che hai fatto per me.[2]

Successivamente lo scrittore scriverà a Salvemini: «Ho ricevuto […] 5000 franchi e ti ringrazio vivamente. Resta detto che io te li restituirò appena l'editore mi verserà il primo acconto».[3] Per pagarsi la seconda operazione Lussu chiese, ricevendolo un aiuto finanziario a Carlo Rosselli: «Tu dovresti fare l'ultimo sforzo e mandarmi 2.500 franchi francesi, possibilmente 3.000. Se tu non puoi, dovresti domandarli a qualcuno che li ha, possibilmente non facendo il mio nome, ché mi pesa crearmi obbligazioni extra» (Lussu 1979, 132-133). Dopo il secondo intervento lo scrittore scrive ancora: «Debbo a pochi amici, tu sei fra questi, se io ho potuto affrontare una così grave operazione nelle migliori condizioni possibili» (Lussu 1979, 134). Della corrispondenza epistolare in questione saranno analizzate in questa sede solo le informazioni riguardanti la storia editoriale di *Un anno sull'Altipiano*, ed in particolar modo quelle relative alla sua edizione argentina in lingua spagnola. La strategia editoriale documentata dalle lettere di Lussu mostra che "Il progetto non è solo letterario, né ideologico" (Falaschi 1997, 172) e neanche politico, ma è anche, e soprattutto, un piano per realizzare un guadagno economico attraverso le traduzioni dell'opera in altre lingue. La strategia editoriale del libro si può pertanto spiegare con le difficoltà legate allo stato di «povertà di Lussu» e alla volontà dell'autore di scrivere «un vero libro sulla guerra», realizzato in tutti i paesi ad eccezione dell'Italia. Nella prefazione del libro, sia nell'edizione spagnola del 1937 che nelle successive, Lussu dichiara: "Non esistono, in Italia, come in Francia, in Germania o Inghilterra, libri sulla guerra" (Lussu 1967, 9).

2. Genesi e strategia editoriale di *Un año de guerra*

Passiamo ora ad analizzare nel dettaglio i carteggi che consentono di seguire nel dettaglio le tappe fondamentali della stesura di *Un anno sull'Altipiano* in lingua spagnola. Le lettere saranno presentate seguendo un criterio diacronico e i destinatari delle lettere si alterneranno pertanto in base alla data delle missive. Nella prefazione a *Un anno sull'Altipiano* del 1960, l'autore rievoca in poche righe la genesi dell'opera:

> Ho scritto *Un anno sull'Altipiano*, fra il 1936 e il '37, in un sanatorio di Clavadel, sopra Davos […] non avrei mai scritto il libro, senza le insistenze di Gaetano Salvemini. Fin dal 1921, in seguito alle rievocazioni che assieme facevamo della guerra, egli mi aveva chiesto di scrivere un libro: «il libro», diceva nelle sue lettere (Lussu 1967, 7).

[2]Archivio Gaetano Salvemini, Scatola 101, Lettera di Emilio Lussu a GS, Parigi, 2 agosto 1937, ms., 3 cc. (d'ora in avanti saranno citati con la sigla AGS, S. 101).
[3]AGS, S. 101, Lettera di EL a GS, Parigi, 14 agosto 1937, ms., 3 cc.

Tale affermazione evidenzia il ruolo fondamentale svolto da Gaetano Salvemini nell'ideazione e quindi nella stesura del libro sulla guerra di Lussu. Altro elemento che emerge dalla prefazione del 1960 è che il libro venne scritto a cavallo degli anni 1936 - 1937. A questo riguardo bisogna ricordare come Lussu avesse precedentemente rifiutato l'idea di scrivere un'opera sul conflitto propostagli da Salvemini. Nella lettera che l'autore indirizza a Salvemini il 15 giugno 1935 sono esplicitati i motivi di tale diniego:

> Per l'idea su un libro sulla guerra ho molti dubbi: proprio molti.Altrimenti avrei già tentato. Per ragione di regime di cura, io non posso lavorare più di 2 ore al giorno, 3 al massimo, quando sto bene. Per un libro simile occorrerebbe quindi che io dedicassi 7-8 mesi o forse più. Bello sarebbe, a fatica compiuta, non trovassi neppure un editore o il libro rimanesse senza lettori![4]

I dubbi di Lussu sono sostanzialmente due. Il primo è il tempo da dedicare alla scrittura del libro, tempo che l'autore all'epoca, per motivi di salute, non aveva. Altre incertezze riguardano i dubbi che l'autore nutre circa l'eventualità di trovare un editore disposto alla pubblicazione e riguardo la possibilità di successo e di consenso tra i lettori di un libro che abbia come "oggetto" la guerra.In una lettera dell'8 agosto 1935 Lussu scrive però a Salvemini: «Le difficoltà in cui mi trovo mi hanno fatto ripensare all'arcifamosissimo libro sulla guerra di cui ti mi parli ad anni intercalati».[5] Il motivo di tale cambiamento è dovuto dall'assicurazione, da parte di alcuni amici dello scrittore, di poter garantire la traduzione, e quindi la pubblicazione, del libro sulla guerra in molte lingue, garantendo così a Lussu diversi diritti d'autore ed un buon guadagno economico. Fu pertanto questa considerazione a convincere Lussu a intraprendere la stesura di *Un anno sull'Altipiano,* viste le difficoltà finanziarie in cui si trovava l'autore in quegli anni poiché l'esilio in Francia e le costose cure di cui aveva bisogno lo costringevano a chiedere continui prestiti di denaro ad amici e conoscenti. Le sue uniche entrate economicheerano infatti quelle relative ai diritti d'autore dei libri *La catena* e *Marcia su Roma e dintorni* edi relativi ricavi non erano tali da garantirgli di vivere senza complicazioni. Superate pertanto le iniziali perplessità, intraprese con decisione una strategia editoriale imperniata sulla stesura di un libro sulla Grande Guerra e sulla sua pubblicazione in varie lingue e in diversi paesi. Cosi Lussu scrive a Salvemini l'8 agosto 1935:

> Dopo aver risposto negativamente all'ultima tua lettera, ho voluto chiedere l'opinione di amici vari residenti in differenti paesi. Mi è venuto un incoraggiamento generale e l'assicurazione della traduzione in parecchie lingue. Il che mi dà già la certezza che non lavorerò a vuoto. Io dunque scriverò il libro, spero entro questo inverno.[6]

[4]AGS, S. 101, lettera di EL a GS, Assy, 15 giugno 1935, ms., 2 cc.
[5]Ivi, lettera di EL a GS, Assy, lettera 8 agosto 1935, ms., 1 c.
[6]Idem.

È quindi evidente come Lussu considerasse il fattore della traducibilità di *Un anno sull'Altipiano* fondamentale fin dall'inizio. La stessa lettera del 8 agosto e una successiva del 18 agosto del 1935 documentano come fin da subito egli avesse ben chiaro anche la struttura complessiva dell'opera che non doveva consistere in «un libro di storia- ma in - un libro di ricordi personali e di guerra vissuta. Un documento umano, non già una monografia da Stato Maggiore».[7] Anche i limiti spaziali e temporali della narrazione erano già definiti nelle intenzioni di Lussu:

> Io penserei non già di scrivere un libro, come sinora è stato fatto, dall'A alla Z, cioè dalla mobilitazione generale all'armistizio, o quasi; ma un libro che sia limitato ad una zona d'operazione o a un gruppo d'azioni; per es., l'Altopiano di Asiago 1916-1917.Il fatto poi che io, che ho fatto tutta la guerra, non parlo né del Carso, né della Bainsizza, né del Piave ecc., ma mi limito solo a un settore dove son stato pochi mesi, mi pare possa dare al lettore l'impressione esatta del fenomeno *durata immensa* della guerra, che è stato l'incubo più tragico per tutti i combattenti.[8]

In altre parole Lussu ritiene che raccontare la Grande Guerra attraverso le vicende da lui vissute sull'Altipiano di Asiago dal giugno 1916 al luglio 1917 possano essere più che esemplari per «dare un quadro completo della guerra italiana».[9] Poiché dopo l'estate del 1935 lo stato di salute dello scrittore inizia a peggiorare ed è pertanto costretto a ricoverarsi in un sanatorio svizzerovicino al confine con l'Austria, ritroviamo altre informazioni circa la stesura di *Un anno sull'Altipiano* solo a partire dall'anno successivo. In unamissiva datata 14 febbraio 1936, Lussu scrive a Carlo Rosselli di aver momentaneamente accantonato la sua stesura per portare a termine la scrittura di *Teoria dell'insurrezione*, libro che egli ritiene in quella determinata situazione storica «il più interessante del momento» e «politicamente necessario», e di averlopertanto «anteposto» al libro sulla guerra (Lussu 1979, 120-125). Nell'aprile del 1936 Lussu subì la prima di due operazioni di toracoplastica, intervento che rallentò la revisione finale di *Teoria dell'insurrezione* che riuscì ad inviare in edizione definitiva a Carlo Rosselli solo il 5 giugno di quell'anno. In questa occasionelo scrittore confida all'amico che riprenderà la scrittura del libro sulla guerra: «Io riprenderò ora il libro sulla guerra e lo finirò fra qualche mese, in modo che possa essere pubblicato alla fine dell'anno. Mi è necessario per fare un po' di denaro» (Lussu 1979, 130-131). Ancora una volta le ragioni economiche dell'operazione letteraria sono espresse in modo palese dall'autore, così come è possibile osservare come Lussu scrisse *Un anno sull'Altipiano* «senza troppo entusiasmo» (Lunzer 2016, 295-296) e consideri il libro sulla guerra un fastidio, «quasi una perdita di tempo» (Falaschi 1997, 169). Lussu si considera infatti piùpensatore politico chescrittore e prova un certo disagio nel

[7]Ivi, lettera di EL a GS, Assy, 18 agosto 1935, ms., 1 c. In questa lettera Lussu dichiara che la strategia editoriale di *Un anno sull'Altipiano* sarà come quella dell'opera *La Marcia su Roma e dintorni.*
[8]Ivi, lettera di EL a GS, Assy, 8 agosto 1935, ms., 1 c.
[9]Ivi, lettera di EL a GS, Assy, 18 agosto 1935, ms., 1 c.

scrivere su argomenti extrapolitici.[10] In una lettera del 27 marzo 1937 dichiara a Rosselli: «Ti giuro che mai più mi lascerò più sedurre a scrivere cose extrapolitiche, tanto queste sono ora estranee e aliene al mio spirito» (Lussu 1979, 143-144). È quindi quasi esclusivamente la necessità di avere un tornaconto economico che spinge Lussu ad intraprendere la stesura del libro e a fornire la motivazione per portarla a termine. Tale aspetto emerge sempre più chiaramente nelle successive lettere inviate a Rosselli e *Un anno sull'altipiano* rappresenta per Lussu la soluzione per ripianare i debiti contratti: ancora il 9 febbraio 1937 scrive di trovarsi nel sanatorio svizzero dove era già stato ricoverato per seguire «una cura intensiva di calcio» e la riabilitazione per riadattarsi «alla vita normale». Al termine della lettera fornisce informazioni su *Un anno sull'Altipiano*: «E sto finendo il libro sulla guerra per pagare i debiti» (Lussu 1979, 139-140). In realtà Lussu dimostra di non avere piena fiducia nell'operazione se, come dichiara nella lettera del 27 marzo 1937 non ripone «una grande fiducia in un successo editoriale» e aggiunge «Forse nell'edizione inglese o americana, chi sa?». In tale lettera dichiara inoltre di essere giunto ormai alla fase conclusiva della stesura del libro: «Sto finendo e rivedendo il libro sulla guerra» (Lussu 1979, 143-144), ma esprime i timori di un suo fallimento editoriale, anche se mostra di confidare nell'edizione in lingua inglese, sia per l'America che per l'Inghilterra, affermazione che permette diipotizzare che Lussu avesse già preso accordi per la traduzione dell'opera in quella lingua, a dimostrazione che la strategia editoriale di *Un anno sull'Altipiano* era decisamente orientata nel pubblicare l'opera in diversi paesi e in diverse lingue. Il 25 aprile 1937 Lussu scrive a Rosselli da Annemasse, un paese situato nell'Alta-Savoia, dove si è «fermato in un piccolo hotel di campagna per finire il libro» e dichiara: «Lavoro 8-9 ore al giorno e la salute resiste magnificamente» (Lussu 1979, 145-146). Lussu ultimò così il libro sulla guerra nel mese di maggio di quell'anno e la fine dello stesso mese inviò la bozza conclusiva a Salvemini che in quel periodo si trovava a Londra (Falaschi 1997, 169). Il carteggio tra Emilio Lussu e Carlo Rosselli si interromperà bruscamente nella primavera del 1937: Carlo, insieme a suo fratello Nello, venne infatti assassinato il 9 giugno 1937 da sicari fascisti (Franzinelli 2007). Per tornare ad avere notizie della fatica letteraria dell'autore sardo si dovrà pertanto aspettare il 2 agosto 1937 quando, in una lettera a Gaetano Salvemini, che esprime il suo entusiasmo per *Un anno sull'Altipiano*, rifiuta la sua proposta di scrivere un secondo libro sulla guerra che partisse dagli anni della giovinezza dell'autore fino al primo conflitto mondiale:

> Questo nuovo libro mi lascia dei dubbi. Io mi sento assolutamente incapace di scrivere un altro libro autobiografico, e per giunta, sulla mia giovinezza fino alla guerra.Io non

[10]Salvemini non era della stessa idea. Infatti riteneva che Lussu fosse più utile come scrittore che come pensatore politico. Il 15 maggio 1936 Salvemini dichiara a Rosselli: «Ora egli dovrebbe lavorare alle sue memorie di guerra. Ma temo continuerà a voler fare il pensatore politico. Lo zoppo vuol ballare, il sordo vuol cantare, etc.»

> riuscirò mai a vincere una riluttanza infinita. In tali condizioni, non si scrive un libro. Forse potrei scriverlo nella vecchiaia. O, forse, neppure allora.[11]

Ancora una volta Lussu dichiara la sua difficoltà nello scrivere opere che vadano al di là di argomenti politici. Nella stessa lettera lo scrittore ci fornisce altre notizie sulle vicende del libro sulla guerra: «Gallimard non pubblica il mio libro sulla guerra (per ragioni di maldicenza) […]».[12] Gaston Gallimard era un editore parigino che aveva pubblicato nel 1935 *Marcia su Roma e dintorni* in lingua francese. Da questa lettera emerge come l'editore francese rifiuti la possibilità di pubblicare *Un anno sull'Altipiano* per i pessimi rapporti con l'Italia. Non è chiaro se a Gallimard fosse stato chiesto di pubblicare il libro sulla guerra in lingua francese o italiana. Al termine della lettera Lussu accenna ancora una volta sulla prospettiva di guadagno sull'edizione inglese del libro: «Speriamo che dia qualcosa a settembre. Altrimenti dall'edizione inglese e americana mi aspetterà ben poco».[13] Il 14 agosto 1937 Lussu ritorna a scrivere a Salvemini esprimendo i suoi dubbi sulla possibilità di scrivere un altro libro sulla guerra:

> Se, quando uscirà "Un anno sull'Altipiano",tu, l'editore, altri amici ritengano possibile che io possa ancora scrivere un altro libro sulla guerra (ed io non vi credo) di cui possa essere assicurata l'edizione (e io non vi credo) io scriverò quel libro.[14]

Questo passaggio documenta per la prima volta come il titolo *Un anno sull'Altipiano* fosse stato già scelto per l'edizione italiana. Lussu dichiara inoltre che senza un impegno straordinario non avrebbe potuto portare a termine il libro sulla guerra, ad ulteriore conferma che Lussu non nutriva troppo entusiasmo per la sua fatica letteraria:

Ti debbo confessare che per questo libro sulla guerra, ho dovuto fare un grande sforzo, altrimenti non l'avrei neppure condotto a termine. Vediamo insomma che cosa ne uscirà fuori di questo libro che ti ha tanto entusiasmato.[15]

Si giunge così ad una missiva del 25 agosto 1937, forse la più significativa per definire la strategia editoriale portata avanti da Lussu: nella prima parte emerge il problema della scelta del titolo per l'edizione inglese e americana del volume. Falaschi nel suo lavoro sottolinea che se da una parte Lussu esclude il titolo proposto da Salvemini, "I miei generali", dall'altra parte si evidenzia «l'intelligenza editoriale dei due amici» e il «senso che entrambi attribuivano al libro cercando la formula adatta per sintetizzarlo» (Falaschi 1997, 173). Il dubbio sulla scelta del titolo in inglese rileva come l'edizione per l'America e l'Inghilterra fosse una cosa certa e ben avviata. In questa stessa lettera Lussu accetta, su consiglio dell'amico, di modificare

[11]AGS, S. 101, lettera di EL a GS, Parigi, 2 agosto 1937, ms., 3 cc.
[12]Idem.
[13]Idem.
[14]AGS, S. 101, lettera di EL a GS, Parigi, 14 agosto 1937, ms., 3 cc.
[15]Idem.

la prefazione in modo tale che non suonasse tropo critica nei confronti dell'Italia: «Per la correzione in *senso europeo* della prefazione ad evitare la *diffamazione italiana*, sono d'accordo. La cambierò così come tu dici per tutte le edizioni».[16] La seconda pagina di questa lettera dà notizie sull'edizione in lingua spagnola di *Un anno sull'Altipiano*:

> Per l'America spagnola mi pare ci sia poco da fare. Adesso ha preso l'incarico la Signora Oda Lerda-Olberg, a Buenos Aires, e l'ha offerto a Vanguardia, giornale socialista di sinistra che darà 100 pesos (poco più di 500 fr. francesi!) e lo pubblicherà a puntate e poi ne farà un'edizione di cui mi aspetta il 50%.[17]

Se ne deduce come Lussu avesse inizialmente pensato ad una edizione che riguardasse tutta l'America di lingua spagnola. Questa intenzione evidentemente non si poté realizzare e così lo scrittore offrì la possibilità di pubblicare il libro alla signora Oda OlbergLerda, che offrì *Un anno sull'Altipiano* al quotidiano socialista "La Vanguardia", che aveva sede a Buenos Aires, garantendo a Lussu un seppur esiguo guadagno attraverso la pubblicazione a puntate dell'operae un'edizione in volume da cui ricaverà la metà della cifra ottenuta dalle vendite del libro. Infatti lo scrittore dichiara:

> Ma credo che non mi frutterà niente. Forse potrò ottenere una limitazione nel numero degli esemplari delle edizioni, di modo che se non venderanno niente, come è probabile, perché non hanno un'organizzazione libraria adatta, io potrò eventualmente ricorrere ad un'altra casa editrice. Ma ti ripeto, mi pare che non ci sia niente da fare di concreto.[18]

La lettera del 25 agosto documenta come già nell'estate del 1937 *Un anno sull'Altipiano* fosse comunquein procinto di essere pubblicato nella capitale argentina nonostante le forti perplessità di Lussu, poco convinto di poterne ricavare un effettivo guadagno, anche a causa della scarsa capacità editoriale del giornale "La Vanguardia". Lo scrittore era talmente scettico a tale riguardo che, come chiaramente espresso nella lettera,pensava di rivolgersi ad un'altra casa editrice in grado difar uscire il libro in tutta l'America di lingua spagnola. Sempre dalle parole di Lussu si evidenzia però come l'opportunità di trovare un altro editore fosse un'ipotesi tutt'altro che semplice da realizzare. Il libro sulla guerra di Lussu, come testimonia la nota presente nelle pagine finale del l'esemplare conservato presso la Biblioteca dell'Associazione Nazionale S. Pertini e della Fondazione di Studi Storici F. Turati: «Este libro se terminò de imprimirel 18 de nov. de 1937 en lostalleres de la editorial "LaVangurdia" de Buenos Aires», venne così stampato a Buenos Aires il 18 novembre del 1937. Anche la prima pagina di tale edizione, nel fornire informazioni sulla casa editrice, conferma che l'anno di pubblicazione è il 1937: «Editorial "La Vanguardia", Rivadavia 2150 – Buenos Aires, M C M X XX V I I». All'edizione

[16]AGS, S. 101, lettera di EL a GS, Parigi, 25 agosto 1937, ms., 2 cc.
[17]Idem.
[18]Idem.

spagnola del libro venne quindi dato il titolo *Un año de guerra e d*alla prima di copertina si può notare non solo l'indicazione della casa editrice «Editorial La Vanguardia» ma anche della sezione in cui fu collocato il libro: «Literatura y arte». Nelle pagine finali della pubblicazione è poi presente la pubblicità di altri libri in vendita presso la libreria della casa editrice del giornale socialista, mentre nella quarta di copertina è indicato il prezzo a cui venne allora venduto il libro: «Capital, $0.50» e «Interior, $0.60», il primo prezzo in riferimento alla capitale argentina, il secondo per la provincia di Buenos Aires. Nel carteggio Lussu – Salvemini troviamo inoltre la confermasia che il libro venne pubblicato per la prima volta a Buenos Aires, sia che *Un año de guerra* uscì già nel mese di novembre del'37. Nella lettera cui si fa riferimento, scritta il 1 dicembre 1937, Lussu afferma: «Insomma io non sono convinto dell'opportunità di sopprimere quel capitolo. L'edizione spagnola (Buenos Aires) è già uscita con quel capitolo. Capisco che questo non è un ostacolo assoluto».[19] Questa è la famosa lettera nella quale Lussu si oppone alla volontà di Salvemini di eliminare il capitolo XXV di *Un anno sull'Altipiano.* Tale capitolo, strutturato in forma di dialogo fra ufficiali dopo la sollevazione di alcuni divisioni, è quello più politico dell'opera (Falaschi 1997, 184; Lunzer 2016, 304-307). La missiva del 1 dicembre documenta come l'edizione di *Un anno sull'Altipiano* in lingua spagnola fosse già uscita a Buenos Aires e che fosse stata pubblicata integralmente con il capitolo XXV. Queste testimonianze permettono pertanto di affermare con ragionevole certezza che l'edizione del libro di Lussu in lingua spagnola anticipi quella in lingua italiana, pubblicata a Parigi presso l'Edizioni italiane di cultura, e diretta da Giorgio Amendola, solo nell'aprile del 1938. Dalla lettera del 1 dicembre 1937 è chiaro come Lussu fosse a conoscenza che l'operazione editoriale argentina abbia visto la luce tra i cinque e i sei mesi prima rispetto all'edizione parigina. Questa novità emerge con evidenza grazie alla corrispondenza intrattenuta dallo scrittore con Carlo Rosselli e, in particolare, con Gaetano Salvemini. Il fatto che l'edizione in lingua spagnola anticipi quella italiana e inglese non fu voluto ma casuale; dalle lettere infatti emerge la volontà di Lussu di pubblicare nello stesso periodo il testo, a prescindere dalla lingua, senza alcuna distinzione e preferenza sulla quale far uscire per prima. Quello che si può dedurre dall'analisi dei carteggi è che il testo in lingua italiana conobbe dei ritardi dovuti probabilmente alla difficoltà di trovare un editore in Francia; più in generale la situazione politica in Europa negli anni in questione non aiutò sicuramente a trovare qualcuno disposto a pubblicare un racconto sulla Grande Guerra scritto da un esiliato politicamente attivo, dichiaratamente antifascista e ricercato dalla polizia. Abbiamo già ricordato come in quegli anni, ed esattamente nel giugno del 1937, i fratelli Rosselli venivano assassinati dasicari francesi su commissione dei fascisti italiani. Il

[19]AGS, S. 101, lettera di EL a GS, Parigi, 1 dicembre 1937, ms., 2 cc. In questa lettera Lussu afferma inoltre che non farà mai uscire l'edizione italiana senza il capitolo XXV.

clima "rovente" in Francia e in Europa è testimoniato anche dall'atteggiamento dell'editore parigino Gallimard che, come già riportato, rifiutò di pubblicare *Un anno sull'Altipiano* per evitare probabili ritorsioni di natura politica. Per quanto riguarda l'edizione inglese e americana del libro sulla guerra, sulla quale Lussu poneva una grande speranza di successo, è significativo quanto affermato nella lettera del 1 dicembre 1937. Lussu scrive a Salvemini: «L'edizione inglese non mi pare sia prossima. La signora Rawson, in seguito a indisposizione del bambino e ad un suo familiare, aveva dovuto sospendere la traduzione che ha ripreso solo ora».[20] Questo passaggio documenta il fatto che Lussu avesse dato incarico alla signora Marion Rawson di tradurre dall'italiano all'inglese *Un anno sull'Altipiano*, dopo aver precedentemente tradotto *Marcia su Roma e dintorni*). La traduttrice, a causa di problemi personali, dovette però interrompere la traduzione per un certo lasso di tempo, causando, probabilmente insieme ad altri fattori che non si evincono dai carteggi, il ritardo nella pubblicazione dell'edizione inglese e americana che fu edita solo nell'agosto del 1939 con il titolo *Sardinian Brigade,* dalla Knopf di New York.[21] Anche il piano editoriale di *Un anno sull'Altipiano* in lingua spagnola ebbe dei problemi. Come abbiamo avuto modo di osservare Lussu dovette infatti abbandonare l'idea di un'edizione del testo per tutta l'America spagnola perché non aveva ricevuto proposte di pubblicazione concrete. A quel punto, visto anche l'esigenza di fare cassa dalla vendita e dai diritti del libro, Lussu decise di affidarsi alla sua vecchia amica Oda OlbergLerda, la quale propose *Un anno sull'Altipiano* alla casa editrice del giornale socialista "La Vanguardia" di Buenos Aires. L'esame della documentazione rende possibile affermare che il librofu proposto a "La Vanguardia" all'inizio dell'estate del 1937 e che la traduzione iniziò a cavallo tra l'agosto e il settembre dello stesso anno. La prosa asciutta e sobria dell'opera di Lussu e la vicinanza linguistica del castigliano all'italiano permisero probabilmente la traduzione del testo in poco tempo, circa un paio di mesi, ed infatti, com'è già affermato, *Un año de guerra* vide la luce esattamente nel novembre del 1937.

3. Oda OlbergLerda

Oda Olberg nacque il 2 ottobre 1872 a Bremerhaven, in Germania, da una famiglia benestante nella quale dominava la figura del padre, alto ufficiale della marina. Oda trascorse la sua giovinezza nel nord della Germania, dove lavorò come infermiera e studiò medicina, economia politica e filosofia, avvicinandosi alle idee socialiste dopo la vittoria elettorale dei socialdemocratici nel 1890. Qualche anno prima, nel 1886, durante un soggiorno in Italia per motivi di salute, Oda conobbe e

[20]AGS, S. 101, lettera di EL a GS, Parigi, 1 dicembre 1937, ms., 2 cc.

[21]Il titolo non corrisponde a quello che aveva scritto Lussu nella lettera a Salvemini del 25 agosto, nella quale si proponeva "Feritoia n.14" per l'America mentre per l'Inghilterra si rifiutava sia quest'ultimo titolo che l'opzione "I miei generali".

sposò Giovanni Lerda, noto dirigente socialista che nel 1914 sarebbe diventato redattore dell'"Avanti". Giovanni e Oda intrapresero fin da subito un'intensa attività politica e giornalistica sia in Italia che all'estero, poiché i coniugi Lerda collaboravano periodicamente con quotidiani tedeschi e austriaci, quali il "Vorwarts" di Berlino e l'"Arbeiter Zeitung" di Vienna. Dal loro matrimonio nacquero 4 figli, 2 maschi – Graco e Edgardo – e due femmine – Marcella e Renate. Negli anni venti Oda, perseguitata dai fascisti, decise di lasciare l'Italia e, dopo la morte del marito, avvenuta nel 1927, si trasferì con i figli a Vienna dove divenne redattrice dell'"Arbeiter Zeitung". Nei primi mesi del 1934 Oda partì per andare a trovare il figlio Edgardo trasferitosi a Buenos Aires (Artero 2009)[22] e qui rimase, poiché in quello stesso anno il partito socialista austriaco e i suoi affiliati erano stati banditi dall'Austriadove si era instaurato un governo filofascista. Durante il suo esilio Oda OlbergLerda continuò a collaborare con diversi giornali europei, nonostante le difficoltà incontrate per far giungere gli articoli dall'altra parte del mondo. Con la morte del figlio Edgardo, avvenuta il 17 agosto del 1944, la situazione economica della famiglia si fece sempre più complicata,[23] considerando anche il fatto che dal 1939 Oda venne colpita da una malattia che la costringeva a vivere sdraiata nel suo letto. La signora OlbergLerda morì a Buenos Aires l'11 aprile 1955 (Pietsch 2005, 53-60). I primi contatti tra OlbergLerda e Lussu di cui si ha testimonianza risalgono al 1932, quando quest'ultimo compì un viaggio a Vienna. Lo scrittore italiano si trattene una decina di giorni nella capitale austriaca e di quel soggiorno lo scrittore scrisse: «Grazie all'intervento di Oda OlbergLerda e di Otto Bauer, potei visitare, con i capi, alcuni depositi clandestini d'armi leggere e pesanti» (Lussu 1972, 15-16). Ad attirare Lussu a Vienna fu il desiderio di osservare da vicino la struttura dello *Schutzbund,* un'organizzazione volontaria e clandestina del partito socialista austriaco fondata da Julius Deutsch. La breve permanenza di Lussu nella capitale austriaca fu comunque sufficiente per allacciare i rapporti con Oda OlbergLerda che il 9 novembre 1933, ormai prossima a partire per Buenos Aires, scrive a Carlo Rosselli per avere informazioni su Lussu:

> Desidero moltissimo avere notizia di Lussu. Ancora ieri moi figlio da B. Aires mi ha scritto di lui in termini molto entusiasti, parlando della grande speranza che pone in lui per l'avvenire d'Italia. Suppongo che abbia avuto un'emottisi, la quale, se non implica notevole

[22]Edgardo fu assunto nel 1933 dalla polizia argentina per la lotta alla mafia.

[23]Oda OlbergLerda visse l'esilio in Argentina in condizioni disagiate, sia dal punto di vista della salute che economico. Nel 1935 il figlio Edgardo perse il lavoro e le uniche entrate della famiglia erano gli articoli che Oda inviava in Europa. Dalle lettere di Oda, inviate a Lussu dalla metà degli anni '40 del Novecento, si evince come la situazione personale della giornalista socialista non fosse per niente buona. Solamente la pensione di un'associazione americana le permetteva il minimo esistenziale. Cfr. Issra (Istituto Sardo per la Storia della Resistenza e dell'Autonomia), Cagliari, Archivio Emilio Lussu, b. 1, fascicolo 5, Carteggio Lussu/Oda OlbergLerda 28 ottobre 1945.

perdita di sangue e reazione da parte dei tessuti inondati non ha grande importanza. Mi fa un vero favore se mi informa. Naturalmente non ne parlo con nessuno.[24]

Da questa lettera si può quindi ipotizzare che tra i due nacque fin dal primo momento un reciproco rapporto di stima cheproseguì sicuramente fino al 1937, quando Lussu, in una lettera del 25 agosto, scrive a Salvemini di aver dato mandato ad Oda OlbergLerda di far pubblicare l'edizione in lingua spagnola di *Un anno sull'Altipiano* presso il giornale socialista "La Vanguardia"di Buenos Aires. Il tenore del loro rapporto è testimoniato anche nella corrispondenza tra l'intellettuale austriaca e l'autore sardo conservata nel Fondo Lussu custodito presso l'ISSRA (l'Istituto Sardo per la Storia della Resistenza e dell'Autonomia) e consistente in due missive che la OlbergLerda inviò allo scrittore nel 1945 e nel 1947. Vi è inoltre conservata anche la risposta che Lussu inviò ad Oda nel dicembre del 1945. La prima delle lettere in questione è datata 28 ottobre 1945: Oda torna a scrivere dopo tanti anni a Lussu, come dichiara esplicitamente: «Scrivo per aver notizie sue. Dopo tanti anni […]». Oda chiede a Lussu se avesse altri libri da pubblicare e ci fornisce la conferma che *Un Anno sull'Altipiano* venne edito con il titolo *Un año de guerra* (che traduce in italiano *Un anno di guerra*) dal giornale "La Vanguardia":

A proposito di libri, mi dicono che Lei ne ha scritto uno sulla questione della Sardegna. Due traduttori mi hanno chiesto libri suoi, ma la Catena è stata pubblicata da Critica, l'Anno di guerra dall'Avanguardia, e due altri che ho- la Marcia e quello militare, mi paiono sorpassati, da certa palla e dalla bomba atomica. Se può e vuole, mi faccia mandare i libri pubblicati dopo.[25]

Questa lettera ci dà inoltre conferma dell'affettuosa amicizia creatasi tra la OlbergLerda e Lussu: «Mi scusi se lo ho preso tanto tempo, ma dopo tutto sono un poco una sua amica materna».[26]

4. Il libro sulla guerra concepito per un pubblico internazionale

Tutti gli studiosi hanno costatato come la prosa lussiana, ed in particolar modo in *Un anno sull'Altipiano* e *Marcia su Roma e dintorni,* prediliga uno stile semplice e asciutto, una prosa caratterizzata da una sintassi paratattica eda una punteggiatura meticolosa. Ignazio Delogu ipotizza che tali scelte stilistiche siano dovute al fatto che Lussu organizzi la narrazione secondo il modello del parlato sardo, aggiungendo inoltre che il libro abbia preso forma nella mente dello scrittore in sardo e che solo «Successivamente, nel corso della scrittura, quella forma sarda della narrazione si sarebbe come ritratta, a un livello inferiore a quello imposto dalla scrittura in lingua italiana e da quel livello potrebbe aver continuato a operare, offrendosi come

[24]Archivio Giustizia e Libertà, I, CR/65.
[25]Issra (Istituto Sardo per la Storia della Resistenza e dell'Autonomia), Cagliari, Archivio Emilio Lussu, b. 1, fascicolo 5, Carteggio Lussu/Oda OlbergLerda 28 ottobre 1945.
[26]Idem.

possibile alternativa» (Delogu 1983, 229). Secondo tale ipotesi Lussu, dovendo richiamare gli avvenimenti attraverso la memoria, avrebbe fatto involontariamente ricorso alla lingua d'origine, appunto quella sarda. Nei sui studi sugli *Aspetti linguistici della prosa di Emilio Lussu* Luigi Matt (2009, 88-102) accantona però questa ipotesi per mancanza «di indizi concreti». Matt inoltre non riscontra elementi concreti che avvalorino l'ipotesi di Giovanni Falaschi secondo la quale la sobrietà del testo sarebbe dovuta all'influenza diretta della lingua francese. L'altra ipotesi formulata da Falaschi «secondo la quale Lussu pensava nello scrivere a lettori stranieri» (Matt 2009, 92) trova riscontro sia nello studio di Matt che nelle analisi di Luigi Russo (1945, 124-136) e di Eugenio Montale (1966, 30-33). Molte delle scelte formali adottate si spiegano infatti con il fatto che il libro sulla guerra sia stato scritto pensando principalmente ad un pubblico straniero. Questa tesi è inoltre avallata da una affermazione dello stesso Lussu in nota alla prima edizione italiana di *Marcia su Roma e dintorni*. Lo scrittore dichiara: «Io avevo scritto il presente libro esclusivamente per l'estero, e non pensavo di farlo apparire in veste italiana» (Matt 2009, 92). E abbiamo già visto come questo libro sia accostabile ad *Un anno sull'Altipiano* sia per quanto riguarda la vicenda editoriale, sia per ciò che concerne la scelta stilistica. In questo senso si può pertanto ipotizzare che Lussu volesse offrire una testimonianza italiana sulla Grande Guerra in primo luogo ad un pubblico internazionale e che abbia scritto *Un anno sull'Altipiano* per pubblicarlo all'estero piuttosto che in Italia. È pertanto ragionevole affermare che la sobrietà e l'asciuttezza che caratterizzano lo stile dell'opera siano in gran parte dovute alla necessità di rendere più facilmente traducibile il testo in altre lingue. Dalla corrispondenza tra Lussu, Salvemini e Rosselli emerge con evidenza che la possibilità di pubblicare il libro in più edizioni in lingua straniera abbia incoraggiato lo scrittore ad intraprendere la scrittura dell'opera. Anche mentre è impegnato nella stesura, Lussu confida ai suoi amici di sperare nel successo delle edizioni in lingua inglese e in lingua spagnola di *Un anno sull'Altipiano*, chiarendo, come già affermato in precedenza, che determinate scelte stilistiche furono effettuate per agevolare la traduzione dell'opera in lingua straniera. A tale proposito nel suo lavoro Matt dichiara: «la prosa di *Marcia su Roma e dintorni* e *Un anno sull'Altipiano*, lontana da ogni funambolismo espressivo, non presenta particolari difficoltà al traduttore (o anche al lettore straniero che abbia una conoscenza buona ma non perfetta dell'italiano)» (Matt 2009, 92). Lo stile di Lussu semplifica la lingua che caratterizza tradizione letteraria italiana. In tal modo i tratti aulici ed arcaici, i dialettismi e i popolarismi vengono usati con parsimonia per non mettere in difficoltà sia il traduttore che il lettore. In *Un anno sull'Altipiano* lo scrittore infatti non si serve di dialettismi e regionalismi neppure per descrivere le varie figure che si succedono nella scena. Si pensi alla descrizione del maggiore di origine toscana: «Il maggiore ornò il discorso di qualche bestemmia. Era toscano, e bestemmiava di giorno e di notte. Quando era eccitato, senza parsimonia, tutto il repertorio del Lung'Arno»

(Lussu 1967, 33). Il soldato toscano viene descritto dall'esterno, evitando così l'uso di regionalismi che renderebbero difficile o complicato il lavoro di traduzione dall'italiano ad una altra lingua. Lussu utilizza poco i colloquialismi o i popolarismi. Questi sono generalmente poco marcati e quindi non creano difficoltà al traduttore. Si veda per esempio: «Non siamo che quattro gatti» (Lussu 1967, 26) viene tradotto in spagnolo con «No somos que cuatro gatos» (Lussu 1937, 19); «Non era rimasta anima viva» (Lussu 1967, 20) diventa «No habìa que dado un alma viva» (Lussu 1937, 13) oppure «Alla tua faccia!» (Lussu 1967, 29) è tradotto «Que te recontra» (Lussu 1937, 22). Da ciò si può osservare che quando non è possibile una traduzione letterale è comunque plausibile avere una traduzione che manifesti il senso originale. Questo è osservabile anche nelle poche ricercatezze lessicali che Lussu inserisce nell'opera. Se da una parte «ascoltazione» (Lussu 1967, 156) è riportato letteralmente in spagnolo con «auscultacìon» (Lussu 1937, 146) dall'altra un verbo come «frammischiato» (Lussu 1967, 15) viene tradotto con un termine che dà il senso di tale espressione, «mezclado» (Lussu 1937, 8). Per concludere possiamo pertanto affermare che la ricerca di una prosa "media" da parte di Lussu, che esclude gli elementi alti e bassi della lingua e che predilige una sintassi paratattica, ha come obbiettivo una chiarezza della narrazione che avvantaggia siai traduttori che i lettori stranieri che hanno sì conoscenza dell'italiano, ma che non sarebbero in grado di comprenderne sottigliezze e sfumature.

5. Differenze tra l'edizione in lingua spagnola e quella in lingua italiana

Tra l'edizione di *Un anno sull'Altipiano* in lingua spagnola del 1937 e quella italiana del 1938 esistono alcune significative differenze; nell'edizione argentina sono infatti presenti alcuni passaggi che nel testo in italiano non vengono riportati. Nell'edizione argentina non sono infatti presenti alcuni passi che troviamo invece nel testo in italiano. È possibile a questo proposito formulare due ipotesi: la prima è che non siano state riportate, forse per libera scelta del traduttore, le parti in questione, mentre la seconda ipotesi parte dal presupposto che Lussu abbia aggiunto alcune pagine solo dopo l'uscita dell'edizione argentina. Dal carteggio emerge infatti come Lussu, ancora nel dicembre del 1937, discutesse con Salvemini circa l'opportunità di cassare il capitolo XXV e comunque, nei mesi successivi, Lussu decise effettivamente di rivedere alcuni passaggi del libro sulla guerra. Non avendo però elementi certi su quali basarsi queste rimangono, appunto, solo ipotesi. È dato concreto invece quello riguardante la tipologia di lingua che viene utilizzata in *Un año de guerra*. Difatti è chiaro come il traduttore, di cui non si conosce il nome, abbia optato per lo spagnolo di marca argentina. È difatti chiaro come il traduttore, di cui non si conosce il nome, abbia optato per lo spagnolo parlato in argentina, utilizzando frequentemente "argentinismi" quali l'uso tipico del «Vos» al posto del "tù": «Vos, le decia, vas tomando […]» (Lussu 1937,34); oppure «lapicera» (Lussu 1937, 82) invece di "boligrafo". Ma procediamo per ordine: tra differenze che caratterizzano l'edizione

argentina da quella pubblicata a Parigi notiamo in primo luogo come non è presente nella primala parte finale del capitolo XVIII, che va dalla frase «Staccata dalle altre, oltre la curva, piú elevata delle altre e bene in rilievo, era la feritoia n. 14 con la sua lastra d'acciaio» al periodo «Ottolenghi sembrava aver perduto ogni controllo su sé stesso. Furioso, pestava i piedi per terra, si mordeva le dita e bestemmiava. – E ora ci vuol mandare il capo di stato maggiore!» (Lussu 1967, 130-133). Anche la parte conclusiva del capitolo X non è riporta nell'edizione del 1937: «Egli diceva "cognac" con la stessa voce con cui, da cavallo, avrebbe comandato"battaglione in colonna!" o "colonna doppia!"» al periodo «Poiché egli non parlava ed io perdevo del tempo, mi allontanai, sperando d'incontrare l'aiutante maggiore» (Lussu 1967, 73-74). Anche una parte consistente del capitolo XXVII non è presente: «Ma i più giovani, scorrazzavano da cavalieri erranti, cercandosi un sorso di gioia» alla frase «I miei problemi sentimentali, infatti, non erano chiari» (Lussu 1967, 192). Nel capitolo XI dell'edizione argentina invece vengono a mancare dei riferimenti alla mitologia greca:

> Anch'io rividi per un attimo, Ettore, fermarsi, dopo quella fuga affrettata e non del tutto giustificata, sotto lo sguardo dei suoi concittadini, spettatori sulle mura, slacciarsi, dal cinturone di cuoio ricamato in oro, dono di Andromaca, un'elegante borraccia di cognac, e bere, in faccia ad Achille (Lussu 1967,78-79).

Mentre dal capitolo XXI scompare una citazione riguardante Ariosto:

> Ed era giorno. Il colonnello insiste vaedio, visto vano ogni altro argomento, trovai un rifugio letterario. Fresco delle letture d'Ariosto, citai, con tutta serenità, l'episodio di Cloridiano e Medoro: Che sarebbe pensier non troppo accorto/Perder de vivi per salvar un morto (Lussu 1967, 155).

Un altro passaggio cassato riguarda la parte conclusiva del capitolo XXX:

> Io agito ancora, agito le ceneri per trovarvi un briciolo da accendere. Non ce n'è più. Almeno avessimo ancora neve e ghiaccio. Se n'è andato anche il freddo. Con questo sole maledetto, non vedo che cannoni, fucili, morti e feriti che urlano. Cerco l'ombra come una salvezza. Ma non ne ho più per molto tempo. Addio, capitano (Lussu 1967, 210).

Un'ulteriore differenza tra le due edizioni è data dalla diversa scansione numerica dei capitoli, ventitré nel libro in spagnolo, trenta del testo in lingua italiana. Tale differenza sembra dovuta non tanto ad una precisa scelta editoriale quanto alla mediocre qualità dell'edizione in lingua spagnola. Ad una analisi attenta emerge inoltre che la traduzione di alcune parole e frasi differiscono nel senso da quelle italiane (per esempio: «babbo» è tradotto con «abuelo» che in spagnolo significa "nonno"). È possibile constatare poi come ci siano delle parti del testo spagnolo che non sono presenti nell'edizione in lingua italiana del 1938. Anche in questo caso è possibile avanzare due ipotesi: la prima è che il traduttore abbia volutamente aggiunto alcune parti mentre traduceva l'opera, oppure che Lussu abbia eliminato alcuni passaggi in una revisione successiva all'edizione argentina del 1937:

> Elmayor y yo, con losa yudantes y los portadores de òrdenes, nos pusimos en medio de la formaciòn del batallòn, destràs de una pequeña roca, sobre la cual, de tanto en tanto, sacàbamos la cabeza y miràbamos (Lussu 1937, 36)

La artillerìa y las ametralladoras enemigas detuvierion el araquedes de sus principios. Nuestro regimento perdiò, en media hora, tres cientos soldatos y diez oficiales. El general se rendiò a la evidencia y suspendiò la acciòn (Lussu 1937, 50).

Riferimenti Bibliografici

Artero, Giovanni. 2009. Apostoli del socialismo nell'Italia nord-occidentale: Giovanni Lerda, Oddino Morgari, Costantino Lazzari, Dino Rondani, Buccinasco, Memoriediclasse.

Brigaglia, Massimo. 2008. Emilio Lussu e "Giustizia e Libertà". Dall'evasione di Lipari al ritorno in Italia (1929-1943), Cagliari, Edizione Della Torre.

Delogu, Ignazio. 1983. *L'umorismo sardo di Emilio Lussu, in Emilio Lussu e la cultura popolare della Sardegna*, Atti del Convegno di Nuoro, 25-27 arile 1980, Nuoro: Istituto superiore regionale etnografico, p.229-243.

Falaschi, Giovanni. 1997. *Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu*, in Alberto Asor Rosa (dir.), in *Letteratura italiana. Le Opere*, vol. IV, II, Torino, p.

Franzinelli, Mimmo. 2007. Il delitto Rosselli: 9 giugno 1937, anatomia di un omicidio politico, Milano, Mondadori.

Lunzer, Renate. 2016. Cavaliere rosse senza macchia e senza paura. Osservazioni su Un anno sull'Altipiano di Emilio Lussu, in Critica Letteraria, XLIV, fasc. II – N. 176, p. 295-314.

Lussu, Emilio. 1937. *Un año de guerra*, Buenos Aires, La Vanguardia.

Lussu, Emilio. 1967. *Un anno sull'Altipiano*, Torino, Giulio Einaudi editore.

Lussu, Emilio. 1972. *Profilo di Silvio Trentin,* prefazione a Silvio Trentin, *Scritti inediti,* Parma, Guanda.

Lussu, Emilio; Brigaglia, Manlio; Rosselli, Carlo. 1979. *Lettere a Carlo Rosselli e altri scritti di Giustizia e libertà.* Sassari: Libreria Dessì.

Matt, Luigi. 2009. *Aspetti linguistici della prosa di Emilio Lussu,* in Studi Linguistici Italiani, vol. XXXV, fasc. 1, Roma, Salerno Editrice, p. 88-103.

Montale, Eugenio. 1966. *Cronache di una disfatta,* in *Auto da fé,* Milano, Mondadori.

Pietsch, Martina. 2005.Oda Olberg. Leben und Werk 1872-1955: eine qualitative Analyse ihrer journalistischen und publizistischen Arbeiten, Wien, Diplom-Arbeit, Universität Wien.

Russo, Luigi. 1945. *Ritratti critici di contemporanei,* Genova, Società Editrice Universale.

Geoge Dan ISTRATE
(Università di Arte e Design, Cluj-Napoca)

La terminologia delle arti visive. Con particolare riferimento alla scultura

Abstract: (Visual Arts Terminology. With particular reference to sculpture) The visual arts terminology represents a variety of different terms, used not only in specialized languages, but partially even in common language. We aim to examine closely the terminology pertaining to this field, acting as a sectorial language which, unlike specialized languages, has a closer lexicon to the one of the common language and, consequently, can be understood by a larger public. The visual arts terminology is delineated in terms of expressing unity of knowledge with a fixed character, regardless of the fact that the terms are being used in specialized fields or in common language. Only some of these terms can be characterized by a unique meaning, lack of ambiguity and just one reference, given the fact that some of the most important terms from this field are polysemantic which basically sums up to an ambiguity issue. Even though there are terms which are involved in other sectors (*form, representation, distance, perspective*), the meaning is being given by the context and there is no misinterpretation. There are frequent interferences with the human sciences (*accent, expression, content, composition, topic, range*) and, in an isolated manner, with terms related to subjects such chemistry, mineralogy, physics, math (*perspective, level, project, point, relation, surface*). Last but not least, there are less known terms or even unknown terms to people who are not professionals, terms that have a unique meaning (eg. *Apophysis, enamelling, sgrafitto*) which allows us to talk about a terminology in visual arts, considered as a closed "code", a specific feature for scientific terminology.

Keywords: terminology, terminology, specialized language, field, units of knowledge, closed "code"

Riassunto: La terminologia delle arti visive riunisce un intero di termini diversi, utilizzati tanto nel linguaggio specialistico, quanto nel linguaggio comune. Ci proponiamo di prendere in disamina la terminologia di questo campo d'attività, nella sua qualità di linguaggio settoriale, registro comunicativo che, a differenza del linguaggio specialistico, ha un lessico più vicino alla lingua comune e, di conseguenza, può essere capito da un pubblico più ampio. La terminologia delle belle arti si delinea con chiarezza nella misura in cui esprime un'unità di conoscenze, con un carattere stabile, indipendentemente dal fatto che i termini vengono usati in settori specializzati o in lingua comune. Solo una parte dei termini può essere caratterizzata da univocità, non ambiguità, monoreferenzialità, dato che alcuni lessemi di questo campo d'attività si dimostrano polisemantici, cosa che costituisce, in linea di principio, un fattore di ambiguità. Anche se esistono lessemi che hanno a che fare con altri settori (*forma, composizione, rappresentazione, distanza, prospettiva, idea*), il significato si realizza contestualmente. Il contesto situazionale, cioè tutti i fattori esterni che, in un dato momento e luogo, condizionano la produzione e la comprensione di un messaggio linguistico, fa cancellare gli eventuali equivoci. Esistono spesso interferenze con le scienze umanistiche (*accento, espressione, contenuto, forma, tema, gamma*) e, in una maniera isolata, si accertano termini tangenziali con altre discipline, come sarebbero la chimica, la mineralogia, la fisica, la matematica (*prospettiva, piano, progetto, punto, rapporto, superficie,...*). In fine, ci sono termini poco conosciuti o sconosciuti ai non specialisti, che si dimostrano semanticamente univoci (es. *tuttotondo*), cosa che ci permette di considerare la terminologia delle arti visive, *anche* se composta di un *numero limitato di voci,* quale codice ‚chiuso', carattere specifico dei linguaggi settoriali.

Parole-chiave: terminologia, linguaggio settoriale, campo d'attività, unità di conoscenza, codice „chiuso"

1. Per poter affrontare l'argomento proposto, consideriamo utile precisare il significato funzionale e contestuale del lessema, arte'. Nei dizionari generali è definito come: „attività umana volta a creare opere a cui si riconosce un valore estetico, per mezzo di forme, colori, parole o suoni: *l'arte della scultura, della pittura, della poesia, della musica*; *un'opera d'arte*" (http://www.garzantilinguistica.it/ricerca/?q=arte. Riteniamo che, in senso concreto, la parola *arte* si riferisce alle opere create dall'artista ed anche al complesso delle qualità proprie di un artista, quali si rivelano tramite le sue opere caratterizzandole e distinguendole dalle opere di altri artisti (http://www.treccani.it/vocabolario/arte). Per la nostra ricerca interessa quel tipo di arte che ha come risultato una forma visiva, più precisamente il campo delle *arti visive (o visuali).* Dobbiamo ritenere anche il sintagma *arti figurative,* che denomina, genericamente, le arti del disegno, cioè la pittura, la scultura, la grafica. Secondo il dizionario Treccani, il sintagma si usa con un significato più specifico nel linguaggio della critica per le arti tradizionali (*pittura* e *scultura)*, che rappresentano la realtà nei suoi aspetti concreti, visando la forma che gli oggetti hanno in natura, in contrapposizione all'*arte astratta* o all'*arte non figurativa*, "che rifiuta la rappresentazione del reale, cioè la sua traduzione in figura" http://www.treccani.it/vocabolario/figurativo/. Per precisione terminologica, dobbiamo menzionare anche l'espressione *arti plastiche* che, grazie all'influsso del corrispondente francese *arts plastiques*, indica sempre *le arti figurative*, in quanto creano una forma. Daltronde, pure l'espressione *belle arti,* coniata nel Settecento sul modello francese (<*beaux-arts*), nel linguaggio corrente indicava sempre le arti figurative. In fine, oggi si usa sempre più l'espressione *arti applicate,* che vuol suggerire il rapporto tra le *arti maggiori* (pittura, scultura, architettura), che riconducono verso il campo dell'estetica generale, e le *arti minori o decorative*, finalizzate alla qualificazione formale degli oggetti e destinate ad un uso pratico. (http://www.wikitecnica.com/arti-applicate/). Da quello che abbiamo detto fino a questo punto risulta che il campo delle arti visuali è molto ampio, cosa che ci fa restringere la presente ricerca terminologica solo ad una branca delle arti plastiche, che conosciamo anche dalla nostra pratica professionale, la scultura.

2. Dal quindicesimo secolo l'arte comincia ad essere considerata un campo d'attività speciale, in cui si impiega non soltanto la manualità, ma anche la creatività. La scultura, nonostante fosse considerata un mestiere, suponeva anche principi teorici e dil significato della parola 'arte' si collega, a poco a poco, al concetto di creazione artistica quale attività dell'intelletto, concezione che risulta metaforicamente espressa pure nel famoso sonetto di Michelangelo: "Non ha l'ottimo artista alcun concetto/ c'un marmo solo in sè non circoscriva/ col suo superchio, e solo a quello arriva/ la man che ubbidisce all'intelletto." (Michelangelo 1967, 161) Dai versi citati risulta che Michelangelo si riferisce in un modo innovativo all'arte della scultura in marmo, materiale in cui ha lavorato tutta la vita. Infatti, così come scriveva in una lettera a Benedetto Varchi (che gli aveva chiesto di paragonare le

arti), per lui la scultura significava “quella che si fa per forza di levare: quella che si fa per via di porre, è simile alla pittura: basta, che venendo l'una e l'altra da una medesima intelligenza, cioè scultura e pittura, si può far fare loro una buona pace insieme, e lasciar tante dispute.” (Lettera a messer Benedetto Varchi https://it.wikisource.org/wiki/Lettera_a_messer_Benedetto_Varchi). Invece, Leonardo da Vinci concepiva l’atto di scolpire quale esercizio meccanico per cui si impiega soltanto la forza fisica: “Lo scultore nel fare la sua opera fa per forza di braccia e di percussione a consumare il marmo, od altra pietra soverchia, ch’eccede la figura che dentro a quella si rinchiude, con esercizio meccanicissimo.” (Da Vinci 1995,33). Si tratta di un discorso *pro domo* sua, cos*ì* come fa anche Pomponio Gaurico nel suo dialogo *De sculptura*, pubblicato a Firenze, nel 1504, il quale, dedicato alla bronzistica, identifica la scultura soltanto con l’arte di lavorare il bronzo, capovolgendo in questo modo la terminologia tradizionale. Il dibattito sulle arti e sulla preeminenza di una sull’altra costituisce un luogo comune nella saggistica di quei tempi. Importante rimane il fatto che Filippo Baldinucci, nel suo *Vocabolario Toscano dell’ Arte del Disegno, nel quale si spiegano i propri termini e voci, non solo della Pittura, Scultura, & Architettura; ma ancora di altre Arti a quelle subordinate, e che abbiano per fondamento il Disegno*, pubblicato a Firenze, nel 1681, tratta il lessema ‘scultura’ sotto la voce ‘arte’, elevandola in questo modo tra le arti intellettuali in contrapposizione con altre arti ritenute prevalentemente manuali. Secondo Baldinucci, la scultura rappresenta “l’arte con la quale l’Artefice levando materia da materia, fa apparire ciò che è nella mente sua” (https://books.google.ro/books?id=E6KQ4kBHHK8C&dq=Vocabolario+Toscano+dell%27Arte+del+Disegno&pg=PR3&redir_esc=y#v=snippet&q=arte p.15). La prima opera che tenta di rielaborare le teorie sulla scultura e, implicitamente sulla terminologia nella penisola, risale al 1450 ed è scritta in latino da Leon Battista Alberti. Il libro viene tradotto in volgare nel 1568 da *Cosimo Bartoli*. Egli considera la scultura quale arte tridimensionale che risulta sia per via del *porre,* da parte dei modellatori, su materiali molli, come terra e cera, sia per via di *levare* dalla pietra, operazione eseguita da parte dei scultori. La distinzione si fa in funzione del materiale usato e della tecnica imposta dal meteriale. Il titolo *De statua* (Alberti 1998, *passim*) ci suggerisce che si tratta della raffigurazione umana. Alberti offre pure soluzioni geometriche per realizzare le proporzioni ideali del corpo, mediante l’*exempeda*, una “riga modulare divisa in 6 parti uguali (i ‘piedi’), a loro volta divise in 10 parti dette ‘once’, da dividere ancora cin 10 parti minori, i ‘minuti’” (http://www.invisiblestudio.it/new/blog/percorsi-intorno-alluomovitruviano/). Poi, per riprodurre i movimenti spaziali dell’oggetto raffigurato, Alberti propone uno strumento da lui ideato, chiamatoil *definitor* o *finitorium*, che in pratica rappresenta un disco circolare su cui è fissata un'asta graduata rotante, da cui pende un filo a piombo. Un altro contributo notevole per la terminologia della scultura appartiene a Benvenuto Cellini, *scultore, orafo*, *argentiere*, uno dei più importanti artisti del *Manierismo.* A noi interessa

l'apparizione dei *Due trattati*, *uno intorno alle otto principali arti dell'oreficeria*, *l'altro in materia dell'arte della scultura, dove si venggono infiniti segreti nel lavorar le figure di marmo, & nel gettarle in bronzo* (https://books.google.ro/books/about/Due_trattati_uno_intorno_alle_otto_princ.htm), pubblicati a Firenze, nel 1568, perché in quello sull'oreficeria, dopo un primo capitolo in cui parla degli orafi contemporanei, descrivendone l'operato, lui esamina le *tecniche orafe* praticate: **l'arte del *niello, l'incastonatura, l'incisione, la tecnica delle medaglie, la 'grosseria' (l'argenteria), le dorature e le coloriture.*** L'altro trattato parla della scultura e analizza con precisione la tecnica della fusione del bronzo, la statuaria in marmo e la realizzazione dei "colossi". In fine, dobbiamo ricordare anche il contributo di Orfeo Boselli, il quale, nel manoscritto *Osservazioni della Scultura antica*, pubblicato intorno al 1650, definisce la scultura come "arte imitatrice delle cose più belle della natura, […] avvantaggiandosi al Viso, et al Tatto parimente diletta". E, come ritiene la ricercatrice Elisabetta Di Stefano (2002, 9), nel caso della scultura di quel periodo, "alla grande difficoltà operativa si aggiungeva quella ancora maggiore per la cultura di uno scultore di comunicare attraverso il mezzo verbale un così complesso patrimonio di regole e metodologie". A questo scopo, partendo dalle opere dell'antichità, Boselli dà informazioni cospicue sulle tecniche di modellare e scolpire il marmo, su come si fanno i ritratti o le statue intere, sull'atto di panneggiare e porre le forme in simmetria. I *desiderata* formulati da Orfeo Boselli saranno inseguiti da Francesco Carradori, professore presso l'Accademia di Belle Arti di Firenze, nel manuale di studio intitolato l'*Istruzione elementare per gli studiosi della scultura* e pubblicato a Firenze nel 1802. L'autore fa una trattazione delle principali regole relative alla scultura, esemplificata da tavole dovute all'incisore Carlo Lasinio. Uno scultore vi trova informazioni anche terminologiche sulla scultura in terra, in cera, sui modelli in gesso, sulle tecniche di lavorare in stucco, in pietra, in marmo, sul restauro delle sculture antiche ed anche sulle tecniche di lavorare in bronzo. http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-carradori_(Dizionario-Biografico)/

3. Abbiamo fato una breve rassegna dei principali documenti che offrono informazioni terminologiche sulla scultura italiana nei periodi più fiorenti della sua storia, pure essendo consapevoli che si tratta di un campo di attività di cui ancor oggi si dubita se sia un'arte o soltanto un mestiere. Se la pittura è un'arte che, per rappresentare la natura suppone non solo creatività, ma anche tecniche pittoriche (pittura a inchiostro e acqua, a olio, a tempera, acrilica, acquerello) e strumenti specifici (la **matita o lapis,** l'album da disegno, il **foglio** di carta, la **tela, i** pennelli, i colori, Il cavalletto), allora pure la scultura rappresenta un'arte che esprime l'intuizione dello scultore nel raffigurare il mondo in un'opera, fatta di materiali plastici e con certi strumenti. Solo che la "*tavolozza" dello scultore* è *pi*ù *ampia, nel senso che i materiali e, di conseguenza, anche le tecniche e gli strumenti utilizzati si dimostrano molto diversi e pi*ù *numerosi. Poi, creare un'opera tridimensionale*

monumentale suppone sempre soluzioni tecniche e metodi di lavoro molto complessi. E per questo motivo spesso uno scultore deve fare calcoli da ingegneria e avere abilità da artigiano, come faceva Michelangelo. O deve far appello ai servizi offerti da una bottega o di un laboratorio di scultura dove lavorano specialisti qualificati in certe operazioni, come faceva Bernini. Comunque, l'artista e l'artigiano diventano complementari, il più delle volte inscindibili, anche se poi la firma che appare sull' opera finita è solo quella dello scultore. E l'operaio rimane un anonimo, perché l'intenzionalità creativa e l'unicità dell'idea artistica appartengono esclusivamente allo scultore. Dunque, la produzione artistica scultorea richiede versatilità nel progettare le opere, che saranno eseguite in vari materiali, processo che richiede una pluralità di competenze. Sono necessari lavori di precisione, molta manualità, buon gusto, ma anche innovazione, creatività, permeabilità dei rapporti tra le tecniche più elevate dell'arte e quelle dell'artigianato. Appunto per questo possiamo considerare la scultura un campo in cui i termini rimangono abbastanza legati alle professioni artigianali di cui lo scultore non può fare a meno nel realizzare un'opera monumentale.

3.1. Si constata che non ci sono delle delimitazioni terminologiche quando si tratta del lessico dello scultore e quello degli operai che lavorano gli stessi materiali (pietra, marmo, legno, bronzo,…), dato che fanno uso, in gran parte, degli stessi metodi e degli stessi strumenti. Differente è, però, la perizia tecnica ed artistica dello scultore che deve arrivare ad una tale altezza fino a "dar vita" alla materia dura in cui lavora. Secondo le definizioni lessicografiche, lo scultore è "Chi scolpisce, chi esercita l'arte della scultura: chi *fa lo s.*; *s. in marmo, in bronzo, in legno, in avorio* || L'autore dell'opera scultoria: *lo s. di questo bassorilievo si è ispirato ai Trecentisti (*http://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/scultore.php) Esiste un sinonimo parziale, con una forma antiquata, *marmista* (con la variante *marmoraio)* che denomina anche *l'artigiano* che lavora o scolpisce il marmo. Invece *il pietraio* rappresenta *un operaio addetto a lavorare le pietre*, e, per questo, i dizionari lo considerano sinonimo parziale dellessema *scalpellino,* dato che riferisce a "chi lavora, intaglia, squadra pietre o marmi a colpi di scalpello*".* (Benedetti*, 2004, 298-303)* Grazie ad un uso traslato, la voce *scalpellino* viene a chiamare, in un modo spregiativo, anche uno scultore di poco o di nessun valore. Invece lo scalpellino che lavora pietre e marmi in forma a sezione quadra è lo *squadratore*, l'operaio addetto alla squadratura. Chi è addetto a lavori di sgrossatura si chiama *sgrossatore*, poi, chi è addetto a lavori di sbozzatura, chi dà una prima forma a una materia da lavorare, fa lo *sbozzatore* (*s. di un blocco di marmo*; *s. di un tronco)*. Chi digrossa, raramente, viene nominato *digrossatore*, lessema parzialmente sinonimo con *sbozzatore e sgrossatore.* Quest'ultima voce denomina, nella classificazione professionale, lo *scultore esecutore*, L'artista o l'artigiano che realizza lastre metalliche disegnate in incavo, decora gioielli, taglia pietre dure è l'*incisore.* L'esecutore di un abbozzo viene chiamato, raramente, *abbozzatore*. Chi, per professione disegna, progetta e costruisce

i modelli o le sagome di ciò che si intende riprodurre si chiama *modellatore* (o *modellista*). Invece il *formatore*, che è colui che esegue il calco di gesso di una statua, sembra essere un suo sinonimo. *L'intagliatore* realizza un intaglio, cioè una lavorazione artistica di un materiale duro, eseguita incidendo e scavando il materiale secondo un disegno. In un modo simile fa l'artista o l'artigiano che esegue lavori d'intarsio e per questo si dice che fa ***l'intarsiatore*** **(la voce ha, quale sinonimo parziale,** *carpentiere)*. Un *falegname* è un artigiano che lavora il legno per fabbricare o riparare mobili e infissi. Il lessema si trova in rapporto di sinonimia parziale con i vocaboli *carpentiere, intagliatore, intarsiatore.* **L'elenco degli artigiani o adetti ai lavori che hanno a chefare con la scultura può continuare***: argentiere* **(**artigiano che lavora l'argento), *orefice* o *orafo* (chi lavora metalli preziosi e gemme per farne gioielli e altri oggetti), *ebanista* (artigiano che esegue lavori in ebano o anche in altri legni pregiati, sinonimo quindi di *mobiliere d'arte* (http://www.treccani.it/ vocabolario/ebanista/), *bronzista* (artigiano che lavora il bronzo ed altri metalli pregiati), *fonditore* (operaio addetto alla fusione dei metalli), *lizzatore* (lavoratore adetto alla lizzatura di blocchi di marmo) (http://dizionario-italiano.it/dizionario-italiano.php?lemma=LIZZATORE100) ecc. Come una curiosità, possiamo aggiungere anche un termine che denomina un artigiano che fa lo *sceglitore di pietre,* il quale, nel '600, aveva il compito delicato di selezionare le pietre a seconda delle sfumature lapidee cercate (Castelfranchi Vegas 2000,128).

3.1. Nelle definizioni riferite a vari campi d'attività, legati in modo diretto o indiretto alla scultura, troviamo come *incipit includente* (Vézina 2013,11) i vocaboli *artigiano, addetto al lavoro, lavoratore* e *operaio* che trasmettono l'insieme delle caratteristiche del concetto specifico che definiamo. Conformemente all'*Enciclopedia Treccani*, s.v., riteniamo che l'*artigiano* è considerato "Chi esercita un'attività (anche artistica) per la produzione (o anche riparazione) di beni, tramite il lavoro manuale proprio e di un numero limitato di lavoranti, senza lavorazione in serie, svolta generalmente in una bottega". Dunque, il significato della parola *artigiano* è più vicino a quello di *artefice* e resta legato all'esercizio delle arti meccaniche, allo scopo di realizzare un lavoro complesso, come risulta anche dal *Dizionario delle belle arti del disegno* estratto in gran parte dalla *Enciclopedia metodica*,di Francesco Milizia, pubblicato a Bassano, nel 1797. Invece *addetto al lavoro* significa "incaricato di un lavoro qualsiasi", sia questo utile o no a uno scultore. Abbiamo fatto queste precisazioni semantiche per delimitare la sfera della scultura da altri lavori, artigianali, e da altre arti. Di quello che abbiamo esposto sopra, risulta che alcuni materiali, ma anche alcune delle tecniche e degli utensili della scultura sono condivisi con altri campi d'attività umana, che non appartengono all'arte.

3.2. In tutta la storia della scultura, il marmo fu il materiale più usato, perché, come suggerisce il suo etimo greco (*marmos* significa 'pietra splendente'), ha una speciale luminosità, che ne ha fatto di esso la roccia metamorfica più ricercata, uno

dei materiali prediletti degli artisti. Non per caso il lessema *marmo* ha acquistato, per estensione, anche il significato di *scultura*, così che si può parlare anche dei *marmi di Michelangelo*. Infatti, Michelangelo era un buon conoscitore del marmo e si sa che andava lui stesso nelle cave per scegliere i blocchi in cui lavorava le proprie sculture. L'occhio michelangiolesco aveva una capacità unica di intravedere l'immagine dell'opera già confinata nel blocco. Così come la sua mano, guidata dall'intelletto, sapeva creare contrasti incredibili tra *pieno* e *vuoto*, tra *finito* e *non finito*. Esiste una grande varietà di tipi di marmo, le cui caratteristiche geomorfiche sono studiate dai geologi, di cui solo una parte è utilizzata dagli scultori per le loro proprietà che favoriscono il processo di scolpire e la realizzazione di un'opera scultorea. Ecco qualche denominazione dei marmi che si usano nella scultura e che arrivano ad inserirsi nella terminologia di quest'arte: il marmo *arabescato*, con venature grigio scure, dette "arabeschi"; *il bardiglio* appartenente alla famiglia dei marmi di cui fanno parte i marmi bianchi, i *cipollini*, le *brecce*; il *bigio di Verona* e quello delle *Asturie*, molto analoghi al bardiglio e impropriamente definito "bardiglio" ("bardiglio di Bergamo"); *il marmo Bianconeve Ziche*, conosciuto anche come "Bianconeve" o "Bianco Neve", estratto nelle cave di Nuvolera, in provincia di Brescia; *Marmo Botticino* (denominazione commerciale), estratto nelle cave di Botticino; il *Caldia o* il *Calacatta Caldia*, col nome preso dalla cava di estrazione; Il *marmo di Candoglia* estratto nelle cave di Candoglia, in Val d'Ossola. Esiste poi Il *marmo di Carrara* (per i Romani *marmor lunensis*, "marmo di Luni"), noto come uno dei marmi più pregiati; il *marmo di Chiampo* (provincia di Vicenza), usato in edilizia; il *marmo di Vezza*, una varietà che veniva estratto in Lombardia, presso il comune di Vezza d'Oglio. Abbiamo poi il marmo rosso di Cottanello, detto anche *pietra Cottanellina*, *pietra persichina* e anticamente *pietra mischia*, una pietra decorativa che prende il nome dall'omonima località, in provincia di Rieti, il *Portasanta Fallani*, denominato anche *Rosso-Fallani*, il *marmo occhialino*, anticamente chiamato anche *marmo di Dò* (Dò è il nome in dialetto camuno di Ono San Pietro), il *Portoro* o *Marmo di Portovenere*, una pregiata varietà di marmo nero proveniente dalla zona della Spezia. Altri nomi di marmi fanno riferimento al colore dei minerali: il *marmo rosso di Levanto* o, più semplicemente, *rosso Levanto*; *il marmo rosso* di Verona, il *marmo verde di Prato,*il *perlato di Sicilia. Il marmo pidocchioso* ha un nome metaforico, motivato dal fatto che era macchiato da piccoli punti neri, grigi e gialli (cf. *Nuovo dizionario...* Vol 36, 75*). Interessante* è l'accostamento, al nome generico marmo, di un determinante preso dal teatro, *Arlechino*, detto anche *Traccagnino,* nomi con cui Goldoni ha battezzato il suo personaggio famoso, perché questo marmo presenta macchie angolose di diversi e vivaci colori **(**http://doc.studenti.it/podcast/goldoni-e-arlecchino.html). Altre varietà sono chiamate con il nome generico di 'pietra': *la pietra di Castellavazzo*, *la pietra di Trani*, *la pietra di Verezzi* (ma anche *marmo rosa di Verezzi* o *pietra Lara*). In fine, ricordiamo un nome polisemico, di cui il terzo senso, riferito al marmo, rappresenta un termine ottenuto per estensione semantica,

broccatello: 1. Stoffa lavorata in rilievo, ma più leggera del broccato; 2. Punto da ricamo usato per tessuti da tappezzeria; 3. Marmo giallo o rosso screziato di nero*).* (http://dizionari.corriere.it/dizionarioitaliano/B/broccatello.shtml). Però il *marmo* più pregiato, utilizzato sin dai romani per il suo colore *bianco*-avorio, motivo per cui venne nominato anche il *bianco Carrara,* rappresenta *lo statuario*, chiamato così proprio perché si dimostra molto adatto per la realizzazione di statue.

3.3. Poiché abbiamo elencato i vari termini che vengono usati dai marmisti, vediamo ora come e con che atrezzi si lavorano i marmi, in altre parole qual' è il lessico usato quando si fa una scultura. Il blocco di marmo viene estratto dalle cave con l'aiuto delle *seghe diamantate* o utilizzando la tecnologia *dell'acqua pressurizzata*. Per la lavorazione del marmo la gamma degli strumenti è assai vasta e molti di questi strumenti si usano anche per operazioni che non hanno come scopo l'elaborazione di opere d'arte. Lo *scalpello* costituisce il principale strumento degli scultori e, proprio per questo, per antonomasia, la scultura è considerata l'arte dello scalpello e diuna scultura si parla come opera di scalpello. Lo scalpello può avere varie caratteristiche. La subbia rappresenta uno scalpello a punta quadra; la *punta*, oggi confusa spesso con *lasubbia,* rimuove il grosso della materia superflua (De Tomassi 2002, 133); la *gradina* èuno scalpello a più denti; il *calcagnolo* (nome figurato perché derivatodi *calcagno)* è uno scalpello corto, con una tacca in mezzo, da alcuni chiamato anche *dente di cane* (sempre un nome metaforico)**.** Lo stesso procedimento lessicale appare nel nome di un altro strumento, *unghietta*, che è la parte smussata e tagliente di un arnese *(l'unghietta dello scalpello).* **Lo *scapezzatore*** rappresenta un *particolare scalpello dal taglio largo e spesso***.** Poi un ruolo importante spetta al mazzuolo che ha la testa di ferro ed il manico più corto e cilindrico, usato allo scopo di far risultare i colpi un po' più leggeri e controllabili. Poi è *labocciarda,*un martello con la testa solcata da denti piramidali. A differenza della *martellina,* non asporta la materia, madisgrega i cristalli di marmo schiacciandoli. I *trapani* di vari tipi vengono impiegati per forare i marmi: il *menaruolo* o *trapano a petto* o *manubrio*, il *violino*. Le *raspe, le lime*, *la pietra pomice* e gli *abrasivi naturali* aiutano a levigare le superfici, a seconda del tipo di rifinitura desiderata. Nel processo di scolpire si usano anche strumenti di misura come sarebbe il *compasso* artigianale o la *macchinetta a punti*, un sistema di misurazione antico, con la quale lavorava molto Canova. Il *pantografo rappresenta uno* strumento che serve a tracciare una figura in scala diversa, seguendone il contorno. (*Vocabolario Treccani* online s.v.) Altri strumenti: *piombino* (pezzo di piombo legato all'estremità di un filo, detto *filo a piombo,* usato per verificare la perpendicolarità o la profondità), *livello a bolla d'aria* (serve a disporre orizzontalmente il piano di lavoro) ecc. La *crocetta* o *macchinetta*, in uso dal 19° secolo costituisce un altro mezzo di misurare lo spazio in scultura. Gli strumenti ed anche i metodi di lavorare, dall'antichità ai nostri tempi, non sono cambiati molto, eventualmente sono cambiati i materiali che hanno a disposizione gli artisti, in modo

speciale se si tratta degli *assemblaggi* e *istalazioni*. Altrimenti le tecniche rimangono quelle tradizionali, come l'*intaglio* in pietra, in legno e avorio. La *modellatura* è un metodo scultoreo diretto, che utilizza materiali malleabili, come ad esempio la terra, specialmente l'argilla, la cartapesta, il gesso oppure la **cera**, e, in questo caso, si creano forme complesse, aggiungendo o asportando la materia. Per la scultura in metallo si usa la *fusione a cera persa*, poi si può fare uso della *saldatura,* sia con il metodo a cannello, sia per l'azione di un elettrodo. Fino a questo punto abbiamo constatato un'*interferenza terminologica* tra il lessico adoperato dall'artista, che fa la scultura, e quello dell'artigiano, che collabora con lo scultore ed esegue alcune operazioni specializzate, nei laboratori. Lo stesso lessico viene spartito anche con quello degli adetti ai lavori, che hanno tangenze con gli scultori.

4. Il risultato finale dell'atto creativo sarà *la scultura*, in senso concreto un'opera plastica tridimensionale (*statue, gruppi statuari, rilievi*), sia essa scolpita o plasmata in materia cedevole, fusa o ottenuta dalla saldatura di pezzi metalici o dall'agregazione di materiali nonconvenzionali. Infatti, possiamo affermare che tra le poche parole che appartengono *esclusivamente al settore d'attività chiamato scultura* il nome dell'artista che fa la scultura, dunque *loscultore*, e il nome dell'oggetto artistico risultato, *lascultura*, sono termini appartenenti esclusivamente al settore d'attività chiamato *scultura.* Ambedue i vocaboli derivano in italiano dal latino *sculptus*, participio passato del verbo *sculpĕre, cio*è 'scolpire' (www.google.ro/search?q=esclusivamente&ie=utf-8&oe=utf8&client=firefox-b-ab&gws_rd=cr&ei=wq2MWMytFqKU6ASA_4fYCg#q=scultura+etimologia). Alla stessa famiglia lessicale appartiene anche la variante non comune, *scolpitura*, che indica non solo l'atto dello scolpire, ma anche la figura scolpita, un'effigie e, nel linguaggio comune, con un significato estensivo, il complesso dei rilievi del battistrada degli pneumatici di un'automobile (http://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/scolpitura.php). Spettante solo alla terminologia della scultura è la voce *statua*, di origine latina, che proviene dal verbo *statuĕre,* che significa 'collocare, innalzare'. Statua significa un'opera di scultura, a *tutto rilievo* (o *a tutto tondo*), che rappresenta una figura umana o di un animale, oppure, nuovamente, un'idea o un concetto. Il nome *rilievo* ha, in questo caso, un significato speciale, come si specifica nel *Dizionario Treccani*, s.v.: "Nell'arte, composizione scultoria, legata a un fondo unito dal quale emergono, con maggiore o minore aggetto, figure, paesaggi, elementi architettonici o ornamentali: *basso r*., *mezzo r*., *alto r*. (v. le forme graficamente unite, più com., *bassorilievo, mezzorilievo, altorilievo*)". Esiste un termine antiquato, ***stiacciato*,** con la variante toscana *schiacciato*, usato dagli artisti del Rinascimento "per indicare, in scultura, quella specie di rilievo bassissimo, di cui fecero uso con grande maestria Donatello, Desiderio da Settignano e A. Rossellino, che intende dare una riduzione in prospettiva del volume reale dei corpi, conseguendo così un valore pittorico." (http://www.treccani.it/vocabolario/stiacciato/). Etimologicamente, anche il termine *effigie* dovrebbe essere impiegato soltanto in scultura, perché proviene dal latino

effigies, derivato dal verbo *effingĕre*, che significava 'rappresentare, riprodurre in rilievo', parola composta di *ex-* e *fingĕre* ,foggiare, plasmare'. La definizione lessicografica del lessema menziona invece che si tratta di „un'immagine, figura (soprattutto di persona) rappresentata in disegno o a rilievo" (cf. *Vocabolario Treccani* online, s.v.). Secondo noi, il significato usato in pittura o in disegno è quello sinonimo con *ritratto.* Il lessema *busto*, sinonimo con *tronco*, denomina di solito "la parte superiore del corpo umano tra il collo e i fianchi". Invece in scultura la stessa parola ha quale sinonimo *torso* ed ha il significato "scultura che rappresenta una figura umana dalla testa al petto, generalmente senza le bracci". La voce *mezzobusto* indica „statua o immagine di una figura umana nella quale è rappresentata solo la parte superiore del busto con il collo e la testa: *scolpire un m."* (http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/M/mezzobusto.shtml). Potrebbe essere di uso esclusivo in scultura il sintagma i *capi punti* (che sono generalmente in numero di tre), che fa riferimento ai punti di massima sporgenza che si stabiliscono sul modello, *fissati* inizialmente in argilla e da cui si può rifare poi il calco in gesso. A tale proposito ricordiamo anche il termine *gipsoteca,* che significa "raccolta di riproduzioni in gesso di opere scultoree" (http://dizionario.internazionale.it/parola/ gipsoteca). Poi, una collezione di pietre preziose intagliate o il posto dove tali pietre si collocano viene chiamato con il termine *glittoteca. La plastica* denomina "l'arte e la tecnica di plasmare, cioè di lavorare e manipolare una sostanza plastica (creta, argilla, cera, stucco, cartapesta, plastilina e sim.) allo scopo di darle una determinata forma, sia come attività artistica fine a sé stessa". Nel campo della scultura la stessa parola riferisce specialmente alla tecnica preparatoria della scultura (*bozzetti, modelli*).

4.1. Abbiamo tentato di dimostrare sopra che la scultura appartiene al campo delle arti visuali e che, per conseguenza, troveremo nel suo campo termini che sono validi anche per le altre branche delle attività creative. I più frequenti casi con cui si condividono le voci comuni appartengono alla pittura. Ad esempio, nei ritratti, la rappresentazione delle pieghe dei vestiti, tanto nei dipinti, quanto in scultura, si chiama panneggio. Poi, plastico si dice di un quadro dipinto in cui le immagini hanno un forte rilievo. E la parola viene adoperata anche in scultura, per le opere in cui le masse sono definite con effetto. La *grottesca* (termine usato per lo più al plurale) è un tipo di decorazione utilizzato in pittura, scultura ed nelle arti minori, che si sviluppa alla fine del Quattrocento (http://im-akermariano.blogspot.ro/2011/03/la-grottesca. html) Il vocabolo *versione* si usa per indicare un'opera di pittura o di scultura che mostra variazioni rispetto all'originale. Nella stessa area semantica, rapportate al semema *originale,* possiamo includere le voci *falso, replica, copia*. Con un termine preso in prestito dalla botanica*, racemo*, viene nominato in ambedue le arti un motivo ornamentale a forma di grappolo. Un'altro termine è *bozzetto,* che denomina un modello in scala ridotta di un'opera, disegno preparatorio di una composizione figurativa, che ha quale sinonimi *abbozzo, schizzo* (*bozzetto di una statua, di un quadro).* Valeria Della Valle (1999, 51) ci offre un'informazione sul

termine *provvedimenti,* usato esclusivamente da Lorenzo Ghibertiper indicare i disegni abbozzati o gli schizzi di un'opera. Poi, *iconografia* rappresenta un termine che invia ad unaserie di raffigurazioni di uno stesso soggetto*, autoritratto* costituisce un termine che indica un tema plastico praticato specialmente in pittura, pure essendo vero che anche gli scultori inserivano qualche volta nei gruppi realizzati il loro ritratto. Nella *Pietà Bandini,* si suppone che, nella figura di Nicodemo, Michelangelo abbia raffigurato la propria immagine. Poi anche il volto del *David* di Bernini potrebbe presentare le sembianze dello scultore, così come nel *Perseo con la testa di Medusa* Cellini avrebbe inserito un suo autoritratto.

4.2. Accanto ai termini abbastanza precisi, che si usano dai praticanti della scultura, esistono altri, dal significato più ampio, che vengono usati dai critici d'arte, che commentano le opere, e dagli storici d'arte, che fanno ricerche visando l'accertamento, la valorizzazione e la promozione del patrimonio culturale. Data la capacita del lettore o dell'ascoltatore di rintracciare i rapporti semantici che si instaurano tra gli elementi di un discorso specialistico, la presenza dei termini polisemici non disturba l'intendimento del messaggio. Ecco un breve elenco dei termini usati in più campi d'attività. *Composizione* significa disposizione di vari elementi in un insieme organico, e, per estensione, riferisce all'opera stessa, sia essa pittorica o scultorea, musicale o letteraria. *Proporzione* riferisce alla reciproca corrispondenza di misura tra elementi collegati, e, nelle arti plastiche, si usa con particolare riferimento all'effetto di equilibrio, di armonia che ne deriva**.** *Prospettiva* suggerisce l'effetto di profondità creato con una certa "tecnica figurativa che consente di rappresentare corpi tridimensionali su un piano, in modo che di essi si abbia la stessa immagine che si avrebbe con la visione diretta" **(***il Sabatini Coletti online, s.v.)*. Possiamo aggiungere, in questa sede, che Valeria Della Valle (1999, 53) considera che "Alessandro Manetti si serve, tra i primi, del termine *prospettiva*, per rivendicarne l'invenzione, o la riscoperta, da parte del Brunelleschi" Il lessema *sfondo* indica, in una fotografia, in una pittura, in un disegno e simili, la parte prospetticamente più lontana rispetto alle figure in primo piano. La voce *canone* si usa generalmente in rapporto di sinonimia con *norma, regola*, ma riferita alla scultura greca ed ha il significato di insieme dei rapporti che regolano le diverse proporzioni delle parti dell'opera. *Lo studio*, parola polisemica, può significare anche locale per l'esercizio di una professione, per l'attività di un artista, e in arte, anche ogni lavoro preparatorio, generale o particolare, eseguito dall'artista prima di realizzare l'opera **(***il Sabatini Coletti* online s.v.). In fine, ricordiamo la parola *ritocco* che costituisce una piccola aggiunta, correzione o modifica, che viene apportata all'opera d'arte (pittura, scultura o scritto). Una parola con tanti significati figurati, *piede,* può essere attribuita ad un manufatto in ceramica o in marmo e consiste in una porzione (generalmente costituita d un anello in ceramica o in marmo) di un manufatto sita alla base dell'opera per aumentarle lo slancio e la lunghezza (http://www.makehobby.it/11/glossario-hobbistico.html#p). Sempre con un significato

figurato si usa il vocabolo *zoccolo*, usato in rapporto di sinonimia con *basamento* o *piedistallo* di un monumento, di una scultura, o di un edificio.

5. Tentando una conclusione, possiamo dire che i termini usati esclusivamente nel campo della scultura rimangono pochi, mentre una grande parte di essi si dimostrano condivisi col linguaggio degli artigiani. Lessico che, specialmente quando si tratta di opere monumentali, e indispensabile all'artista che fa lo scultore. Poi, riteniamo la presenza di termini generali, validi per tutte le arti visive, usati di solito dai critici e dagli storici d'arte, che non esercitano una branca artistica dal punto di vista pratico, ma formulano solo teorie e fanno commenti sulle opere create dagli altri. Dunque, in scultura esistono livelli diversi di specializzazione e appare spesso il problema di distinguere tra il lessico settoriale ed il lessico comune. Finalmente, dobbiamo aggiungere pure che, accanto ai termini specifici , usati con il loro significato denotativo, appaiono alcuni in cui si manifestano inaspettate sfumature connotative che sono molto espressive.

Bibliografia

Alberti, Leon Battista, 1998.*De statua,* a cura di M. Collareta, Editore Sillabe, Livorno

Baldinucci, Filippo,. 1681. *Vocabolario toscano delle arti del disegno,* Firenze, rist. anast. con una nota critica di S.Parodi, Firenze 1976

Benedetti, Amedeo, 2004 Bibliografia artigianato. La manualistica artigiana del Novecento: pubblicazioni su arti e mestieri in Italia dall'Unità ad oggi, Genova: Erga, 200

Borghini G. (a cura di), 1997. *Marmi antichi*. Min. Beni Culturali e Ambientali, Istituto Centrale Catalogo e Documentazione, Roma: De Luca Editori d'Arte.

Boselli, Orfeo, 1978.. *Osservazioni della scoltura antica dai manoscritti Corsini e Doria e altri scritti,* ristampa anastatica a cura di Phoebe Dent Weil, Firenze: Studio per Edizioni (SPES)

Cabré,. M. Teresa, La terminologia tra lessicologia e documentazione: aspetti storici e importanza sociale,http://web.tiscali.it/assiterm91/cabreita.htm

Carena,Giacinto,1853. Vocabolario metodico d'arte e mestieri, Torino: Stamperia reale http:// books.google.com

Carradori, Francesco,1997. *Istruzione elementare per gli studiosi della scultura,* Casa Editrice: Canova Edizioni, Treviso.

Castelfranchi Vegas, Liana. 2000. *Arti minori*, Volume 24, Jaka Book libri on-line

Colombo, Paolo (a cura di), 2000. *Genio e materia: contributi per una definizione del mestiere d'arte*. Milano: Fondazione delle arti e dei mestieri.

Corsi, Faustino,1845. *Delle pietre antiche*. Roma: Tipografia Puccinelli. https://books.google.ro/books ?id=lS86RxzoAF4C&pg=PA1&lpg=PA1&dq=Corsi+F.+(1845),+Delle+pietre+antiche.+Trattato+di+Faustino+Corsi+Romano.+Edizione+terza

Cortelazzo, Michele, 1994. *Lingue speciali–la dimensione verticale*. Padova: Unipress.

Da Vinci, Leonardo, 1995. *Trattato della pittura*, Milano: TEA.

Di Stefano, Elisabetta, 2002. *Orfeo Boselli e la "nobiltà" della scultura,*

Palermo: Aesthetica Preprint.

Gaurico, Pomponio, 1969. *De sculptura*, a cura di A. Chastel e R.Klein, Droz, Geneve: Droz, (ristampa anastatica)

Lazzarini, Lorenzo, 2004. *Pietre e marmi antichi*. Padova: CEDAM.

Michelangelo Buonarroti,1967. *Rime*,a cura di Enzo Noe Girardi.Bari: Laterza.
Milizia, Francesco, 1797.*Dizionario delle belle arti del disegno estratto in gran parte dalla Enciclopedia metodica*, Bassano 1797 http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/milizia1797bd1/0021?sid=46a9edf5d1a16795e455cb354b8a22a6
Nuovo dizionario universale tecnologico o di arti e mestieri e della economia industriale e commerciante, vol. 36, 1830 - 1861, Venezia: presso Giuseppe Antonelli editore. http://books.google.com
De Tomassi,Alessandro, 2002.*Pietra in ombra. Tra artigianato e cultura, breve viaggio negli inconsueti procedimenti tecnici dell'intarsio e della scultura*, *Roma:* Edizione L'Erma di Bretschneider, https://books.google.ro/books?id=NsIhoAymz5IC&pg=PA183&lpg=PA183&dq=punt
Vézina, Robert / Darras, Xavier / Bédard, Jean / Lapointe-Giguère, Micheline, 2013, *La redazione di definizioni terminologiche*, traduzione italiana a cura di Maria Francesca Bonadonna e Patrizia Guasco, Office québécois de la langue française, Québec https://www.oqlf.gouv.qc.ca/ressources/bibliotheque/terminologie/redazione_definizioni2013.pdf
Vučetic, Zorica, *Il linguaggio artistico. Il lessico*, p.121, www.dlib.si/stream/URN:NBN:SI:DOC...91d5.../PDF

Sitografia

http://www.makehobby.it/11/glossario-hobbistico.html#p
http://dizionari.corriere.it/dizionario_italiano/M/mezzobusto.shtml
(http://www.treccani.it/vocabolario/stiacciato/
http://im-akermariano.blogspot.ro/2011/03/la-grottesca.html
http://dizionari.repubblica.it/Italiano/S/scolpitura.php)
http://dizionario.internazionale.it/parola/gipsoteca
www.google.ro/search?q=esclussivamente&ie=utf-8&oe=utf8&client=firefox-b-ab&gws_rd=cr&ei=wq2MWMytFqKU6ASA_4fYCg#q=scultura+etimologia
http://doc.studenti.it/podcast/goldoni-e-arlecchino.html
http://www.treccani.it/enciclopedia/francesco-carradori_(Dizionario-Biografico)/

Sara MURGIA
(Scuola Media Statale C. Nigra di Torino)

Immaginario fantascientifico tra satira e malinconia, pessimismo e idealismo cosmico nella commedia *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano

Abstract: (Science-Fiction between Satire and Melancholy, Pessimism and Cosmic Idealism in *A Martian in Rome* by Ennio Flaiano) Ennio Flaiano (Pescara, March 5, 1910 - Rome, November 20, 1972) was a writer, journalist, film critic and Italian playwright. He wrote the comedy, *A Martian in Rome*, represented in 1960 in the Lyric Theatre of Milan. Even though it was a failure, it is a very important summary of issues, ideas and language of Flaiano. It tells the extraordinary descent of a Martian extra-terrestrial, named Kunt, in Rome where initially arouses amazement and veneration in the Roman people, feeding the dream of a better life, a universal renewal similar to the apocalypse. Kunt becomes a "star" of the show chased everywhere by the press and the photographers, invited in a lot of ceremonies, while the objective of his journey on earth is "to see, know, live, love the next ". The comedy is divided into seven panels as, beyond the dialogues, there are songs, poems, music and ballets. The perspective of the Martian allows the author to make critic allusions to the Italian society of the sixties characterized by the run after the welfare and consumption, where spiritual values are lost and man is unable to celebrate the rise of a new start or change, represented by the Martian. There are satirical and melancholic elements such as: Italy is defined as "the country without imagination", dominated by boredom and intellectual inertia, where people think only of fun, joy, sex and food (p. 92). Rome is a corrupted "sleeping city" in the glorious past that carries through with its pleasures. The play also combines cosmic pessimism (especially of Leopardi's mold) and cosmic idealism and looks for a balance between the two elements to survive.

Keywords: satire, cosmic idealism, cosmic pessimism, survive, melancholy

Riassunto: Ennio Flaiano (Pescara, 5 marzo 1910 – Roma, 20 novembre 1972) è stato uno sceneggiatore cinematografico, scrittore e drammaturgo italiano. Scrisse *Un marziano a Roma*, una commedia rappresentata nel 1960 al Teatro Lirico di Milano. Si rivelò un insuccesso, ma è la più impegnativa sintesi dei temi, idee e linguaggio di Flaiano.Narra la straordinaria discesa di un marziano extraterrestre, di nome Kunt, a Roma dove inizialmente desta nei romani meraviglia e venerazione, alimentando il sogno di una vita migliore e di un rinnovamento universale simile all'Apocalisse. Kunt diventa, però, suo malgrado, una *star* dello spettacolo inseguito dovunque dalla stampa e dai fotografi, partecipando a moltissime cerimonie mondane, mentre l'obiettivo del suo viaggio sulla terra è vedere, conoscere, vivere, amare il prossimo. La prospettiva fantascientifica del marziano permette all'autore di fare allusioni critiche alla società italiana contemporanea negli anni sessanta caratterizzata dalla rincorsa al benessere e ai consumi, in cui i valori spirituali sono persi e l'uomo é incapace di celebrare il sorgere di un nuovo inizio rappresentato dall'arrivo del marziano. Sono presenti elementi satirici e malinconici: l'Italia è definita come paese senza immaginazione, dominato dal tedio e dall'inerzia intellettuale, in cui la gente pensa solo al divertimento, al piacere, al sesso e al ventre. Roma è corrotta città dormiente nel glorioso passato, che porta a fondo con i suoi piaceri.

Parole chiave: satira, idealismo cosmico, pessimismo cosmico, ricerca di equilibrio per sopravvivere, malinconia.

Ennio Flaiano (Pescara, 5 marzo 1910 – Roma, 20 novembre 1972) è stato uno sceneggiatore, scrittore, giornalista, critico cinematografico e drammaturgo italiano. Lavorò a lungo con Federico Fellini, con cui collaborò alla sceneggiatura dei più celebri film tra i quali *La strada*, *La dolce vita* e *8½*. Flaiano scrisse per il teatro varie commedie tra cui *Un marziano a Roma* che fu rappresentata nel 1960 al Teatro Lirico di Milano della compagnia Teatro popolare italiano fondata da Vittorio Gassman. La rappresentazione teatrale fu un vero insuccesso, ma è anche la commedia più impegnativa ed è una sintesi tematica, espressiva ed ideologica della poetica di Flaiano.

Trama e struttura della commedia

La commedia narra "la straordinaria discesa di un marziano, di nome Kunt, nel mondo romano, prima curioso e poi indifferente all'evento"[1]. Il marziano, infatti, prima viene accolto con delirante entusiasmo come speranza di una rinascita del mondo, del nuovo che arriva, apparendo una sorta di messia: "l'arrivo di questo marziano farà perdere la testa a tutti". Egli diventa, poi, oggetto e vittima della spettacolarizzazione: i giornalisti e i fotografi lo inseguono senza alcuna discrezione ed egli si ritrova travolto dal meccanismo mondano e superficiale della capitale fatto di cerimonie, cene, spettacoli, servizi pubblicitari. Il marziano diventa una *star* senza volerlo e gli vengono rubati senza pudore anche i momenti privati. Roma e i romani non sono capaci di accoglierlo come simbolo del nuovo, bensì solo come oggetto di avanspettacolo, strumentalizzandolo e cogliendo di lui solo gli aspetti di morbosa e inutile curiosità. Per questo motivo, a metà della commedia, il marziano va a stare in solitudine vicino ad una torre sul mare, deluso dal soggiorno romano, vinto e scoraggiato dalla logica utilitaristica degli uomini che lo hanno sfruttato a loro piacere per i loro interessi o per risolvere i loro problemi, come lui stesso afferma. Nel quadro sesto Kunt appare stanco, trasandato nel vestire, perché si èreso conto che quelli che credeva "amici" vogliono solo sfruttarlo per guadagnare: lo vanno a trovare ancora solo per proporgli contratti di lavoro (film, servizi fotografici). Il marziano, però, ne ha abbastanza, reagisce, ma è abbandonato da tutti ormai, e diventa anche oggetto di scherno per la sua diversità: alcuni ragazzacci lo prendono in giro e lui, ferito, ha compreso di aver fallito la sua missione e le sua speranza di scoprire l'amore e la felicità sulla terra in cui gli uomini sono troppo spietati come afferma sconsolato: "perché ridevano? perché sono così spietati, perché volevo amarli?" Il marziano è un essere superiore per sensibilità, abituato alla meditazione, non si accontenta delle apparenze e della superficialità degli umani, che vorrebbero porlo sotto controllo. Alla fine soccombe come "un cigno imbrattato nel fango" degli uomini, tuttavia senza perdere il suo equilibrio mistodi serenità e malinconia, che deriva dall'accettazione della precarietà da lui espressa: "la felicità di un momento è

[1] Questa citazione e le successive non indicate in nota sono tutte tratte dal testo *Un marziano a Roma* in Ennio Flaiano, *Un marziano a Roma e altre farse*, Bompiani, Milano, 1998.

l'unica che dura tutta la vita" e dall'aver conosciuto la volubilità dell'essere umano: "tutti mi applaudono, ma nell'applauso sento già lo scalpiccio dei piedi che si avviano all'uscita". *Un marziano a Roma* è una commedia in sette quadri (non semplici atti in quanto, oltre ai dialoghi, sono molto importanti le scenografie, le canzoni, i versi poetici dei cori, le musiche, i balletti, l'abbigliamento dei personaggi, che non sono una semplice cornice decorativa). I sette quadri rappresentano anche i sette mesi in cui si svolge la vicenda: da metà maggio (sbarco del marziano Kunt a Roma) a metà dicembre (le feste natalizie accrescono la tristezza della mancata accettazione e comprensione del senso della venuta del marziano il quale non è riuscito a realizzare nessun cambiamento). L'ispirazione della commedia è fantastica come afferma l'autore nella premessa: "gli avvenimenti sono frutto della pura fantasia dei personaggi", tuttavia la prospettiva fantascientifica del marziano permette all'autore di fare allusioni critiche ironico-tragiche alla realtà degli uomini, al mal costume della cultura e società contemporanea e della capitale italiana negli anni sessanta caratterizzati dalla rincorsa al benessere e ai consumi. Il teatro di Flaiano è "una trasfigurazione della realtà […] un modo di spiegarsi il proprio tempo o, alla peggio, un modo di irriderlo"[2] in quanto il teatro tradizionale che imita la realtà è ormai superato. Secondo Flaiano, infatti, "l'idea [la fantasia] può essere interessante se a sostenerla c'è una realtà evidente"[3]. Flaiano affida al marziano, essere tra fantasia e scienza, il messaggio di cambiamento perché nell'era contemporanea "la persuasione deve essere totale […] scientifica dato che il male è più vasto"[4] rispetto al passato e dato che il teatro tradizionale è ormai superato "genere finito". Il motivo fantascientificoè, quindi, anche un ingrediente di novità e spinta al cambiamento anche nell'arte.

Temi e motivi della commedia

La commedia è pervasa da malinconica satira nei confronti dei personaggi, ad eccezione del marziano, dominati dalla logica dell'opportunismo, dell'inseguire il piacere, il successo, il denaro, l'effimero. Anche l'arte è vista talvolta con pessimismo in quanto la scrittura appare finzione ed inganno: "la parola serve a nascondere il pensiero, il pensiero a nascondere la verità" è l'affermazione pronunciata, all'inizio della commedia, da uno dei personaggi principali. Lo scrittore appare un intellettuale umiliato e scoraggiato come dimostra il professore di arte, Fred, che ha molta fantasia, ma non può vivere della sua arte in quanto "i valori spirituali" sono persi, "l'uomo cerca facili miti [denaro, successo, personaggi famosi] e "rifiuta il soprannaturale" che caratterizzava i miti letterari antichi. L'arte è definita in modo polemico "un investimento di capitali" in quanto il teatro e il cinema sono regolati non dal talento, ma dalla legge del denaro e dagli impresari. Anche il

[2] Lucilla Sergiacomo, *Invitoalla lettura di Flaiano*, Mursia, Milano, 1996, p. 146.
[3]Ennio Flaiano, *op.cit.*, p. 90.
[4]*Ivi,* p. 47.

giornalismo non mira a raccontare la verità, bensì a vendere e creare sensazione, falsificando la realtà. Domina la razionalità di una cultura monotona, chiusa e scettica, incapace di celebrare il sorgere di un nuovo inizio rappresentato dall'arrivo del marziano: "ci siamo nutriti di libri, di saggi e di romanzi" […] che cosa possiamo cantare? non abbiamo un inno" per esprimere la gioia della comparsa di un nuovo essere. I protagonisti, infatti, per esprimere la gioia dell'arrivo del marziano, non hanno fantasia e cantano lo squallido "lamento del tabaccaio". L'Italia è definita come "paese senza immaginazione", dominato dal tedio, dall'inerzia intellettuale, in cui la gente pensa solo al divertimento, al piacere, al sesso e al "ventre". L'unica consolazione di Kunt (alter-ego di Flaiano), dopo la scelta dell'esilio, è la scrittura di un libro dal titolo *Un marziano a Roma* in cui riporta massime di saggezza, a significare che solo la letteratura dà la forza di resistere al male di vivere così come il fatto di "essere un uomo come gli altri" […] parlare, ridere, avere amici [veri] che ti riscaldano […] che danno un senso alle strade, alle piccole abitudini […] poter dare importanza alle cose che non ne hanno, sentirsi in quel perfetto stato di mediocrità, cioè quel viverecome tutti gli altri, che evita tutte le delusioni!"[5] econsente di essere liberi. Il marziano non vuole essere considerato una persona eccezionale o diversa dagli altri ed, infatti, afferma: "Mio Dio perché non sono un uomo mediocre? Dammi oggi le mie mediocri ambizioni quotidiane!", cioè vivere da uomo "medio" come gli altrisenza grandi ambizioni o sognidi grandezza. Questa affermazione sembra riprendere la saggezza degli antichi filosofi che dicevano "in medio stat virtus". L'autore, infatti, rispecchia nel marziano quel contrasto tra ideale e reale e riconosce che vivere bene significa stare nel mezzo tra ideale e reale, tra fantasia e verità. I versi finali del marziano: "tutto si muove nel mondo / verso un eterno amplesso / anche toccare il fondo /fa parte del successo", dimostrano la coscienza serena che il destino di tutti gli esseri nell'universo è cadere in disgrazia ("anche toccare il fondo fa parte del successo") poiché l'amore esistente è solo quello che mette in moto l'universo e gli dona armonia. Il messaggio finale, attraverso l'esperienza del marziano, è che la fama e la notorietà umana è precaria ed induce a pensare alla morte: "quando la vanità si placa, l'uomo è pronto a morire e comincia a pensarci". Lo sguardo di Flaiano èpessimista verso Roma definita come "città dormiente" nel glorioso passato, lasciva, che porta a fondo con i suoi piaceri come recita il coro dei personaggi: "così fondo è il piacere /di una città dormiente![…] /l'uomo che scende in questo mare, / non torna-non torna a navigare!". Roma è anche simbolo della realtà in cui l'uomo si immerge, cercando felicità, ma è destinato al naufragio, alla resa come accade al marziano. L'idea del naufragio riecheggia il famoso ultimo verso dell'*Infinito* di Giacomo Leopardi, ("E il naufragar m'è dolce in questo mar"), ma nei versi di Flaiano c'è solo amarezza del vuoto e non dolcezza o abbandono nell'infinito spaziale o temporale.

[5] *Ivi*, p 79-80.

Idealismo del marziano e dell'autore Flaiano

Flaiano affida al marziano Kunt, un essere tra fantasia e scienza, il messaggio di esortazione al cambiamento perché nell'era contemporanea "la persuasione dev'essere totale, scientifica" ed allo stesso tempo rappresenta il desiderio di evasione dal mondo, il quale ha perso la fede, e il desiderio di rigenerazione della vita tramite un essere appartenente ad un extramondo diverso, più puro, in cui c'è assenza di complicazioni e di passioni morbose, rispetto al mondo terrestre. Si tratta di un immaginario idealistico riflesso nelle parole del giornalista Fabrizio il quale, dalla venuta del marziano spera che la vita dell'uomo sarà completamente trasformata fino al ritorno alla condizione di perfetta felicità originaria dell'uomo: "Potremo allungare la nostra vita, combattere le malattie, l'ignoranza, evitare le guerre, mettere fine ai nazionalismi, dare pane a tutti. Vivere come in un Eden ritrovato". L'immaginario fantascientifico del marziano offre a Flaiano anche il tema dell'incontro tra due mondi diversi, umano e ultraumano che potrebbero felicemente completarsi a vicenda, realizzando l'ideale della fraternità universale. Il ritornello del marziano è "noi siamo fratelli": egli ha deciso di venire a Roma perchéil nome al contrario si legge "Amor". Al ritornello del marziano fa eco il ritornello, inizialmente entusiastico, dei romani: "tutto deve cambiare". Tramite questo personaggio fuori dalla realtà umana, l'autore contrappone anche l'istinto di un essere primitivo "sobrio", educato, sincero e semplice che ammette con spontaneità di non possedere la conoscenza ("non conosco niente, solo sensazioni") all'intellettualismo vacuo e alla presuntuosa razionalità e saccenteria della cultura contemporanea. "La cultura è un alibi", affermano tutti i protagonisti in coro, cioè spesso è un pretesto per affermare questioni superficiali o scrivere storie per vendere, inventando menzogne, come nel caso del giornalismo. Nel corso della commedia, infatti,i testi delle canzoni, cantate dai personaggi, sono triviali (il vecchio che ama bere e le donne) o superficiali (la canzone della ricchezza, cioè delle automobili e delle località di lusso) e rispecchiano la bassa cultura di massa. Il marziano rappresenta una visione poetica della realtà che l'autore condivide, cioè la scrittura stessa, se non tradisce il vero, può avere anche la potenza dell'immaginazione che tende a "sollevare gli umani dal loro tedio" e dà la forza di resistere al male di vivere: il marziano (in cui si rispecchia probabilmente anche l'autore) dimenticato da tutti, si dedica, infatti, alla composizione di un libro dal titolo *Un marziano a Roma* in cui riporta massime di saggezza derivate dalla sua esperienza. La scrittura per metà deve essere immaginativa, per l'altra metà vera: "l'obiettività non serve a nulla senza immaginazione" afferma il professore Fred, aggiungendo che " un vecchio amico della verità può guardare negli occhi l'incredibile". L'immaginazione e la fantasia sono miglioratrici del mondo, ma non devono falsificare e devono utilizzare uno stile imparziale "quando lo stile è impassibilità, ogni invenzione non è mai indecente". Il motto di Flaiano espresso tramite l'artista Fred è "Immaginate, qualcosa resterà". La poesia, ad esempio, stimola alla conoscenza e all'amore della realtà: il marziano

afferma di aver intrapreso il suo viaggio sulla terra, spinto dalla lettura dei grandi poeti il cui "amore per le cose che non conoscono è così grande". L'atteggiamento poetico è, infatti, anche del marziano all'inizio della commedia: egli, appena giunto a Roma, invita, abbracciare bacia tutti, guarda la realtà con occhi sempre nuovi con la gioia di scoprire la vita giorno per giorno. La città di Roma, cioè il pianeta terra, gli appare carico di speranza: egli ha una mentalità aperta, vuole cogliere "le differenze delle cose, degli sguardi, dei colori e gioire delle voci e dei suoni così diversi" rispetto al suo pianeta. Con stupore infantile ammira i monumenti della città e il paesaggio naturale: il cielo, il mare, l'alba, la notte assumono ai suoi occhi, inizialmente, un aspetto diverso e più affascinante rispetto alla visione che ne aveva sul suo pianeta. Il marziano, simile ad un *agnello tra i lupi*, ha un'aria indifesa che fa venire voglia di proteggerlo: non conosce gelosia, nonostante il tradimento di Anna, prostituta, al cui amore aveva creduto, la quale lo ha tradito prima con Adriano e poi con un giovane attore.Il marziano esprime anche lo stupore per la bellezza e per il mistero del corpo umano, contemplato senza malizia, con i sensi, ma anche con idealismo, quasi fosse un bel paesaggio. A proposito del corpo di Anna Kunt, infatti, afferma: "il tuo corpo è una certezza. la certezza dell'incerto, del morbido, del profondo". La dimensione amore tra uomo e donna è ritenuta importante dal marziano in quanto arricchisce l'infinito e l'eternità dell'universo.

Pessimismo cosmico del marziano e dell'autore Flaiano

L'uomo è infelice, secondo la teoria del marziano, perché si illude di essere al centro dell'universo, ma non è così: ciascuno dovrebbe meditare per ricercare il centro "nell'io", cioè deve trovare dentro sè il suo universo. Tale teoria contiene, però, il tragico rovescio della solitudine e noia universale come dimostrano le battute di Isabella e di Romano:

– Isabella: "io, sola, infatti, mi sento un universo."

– Romano: "sì, e appena sei sola mi telefoni per noia."

Inoltre, in coro tutti i personaggi nel quadro VI affermano: "il calendario non è divertente. Partire? E fare che cosa? Se tutto è già fatto!". In un'altra opera intitolata *Diario degli errori*, Flaiano riporta che "la noia e la malinconia aspettano dovunque si vada per divertimento, per cambiare […]. quindi tanto vale stare fermi"[6]. La noia richiama ancora Giacomo Leopardi. "Non comincia mai niente", "addormentiamoci" sono altre battute significative del non senso e della noia esistenziale nella commedia. Dopo la sua esperienza nella capitale italiana, la terra appare a Kunt "l'inferno di un altro pianeta" e l'unica soluzione possibile è realizzare una grande emigrazione degli uomini dalla terra su Marte con la sua astronave, una emigrazione, tuttavia, impossibile poiché gli uomini sono troppo radicati ai loro pregiudizi o vizi e non vogliono lasciare il loro pianeta. La battuta di Kunt: "che significa domani?"

[6]E. Flaiano*, cit.*, p.128.

mette in evidenza che la vitaè soltanto quella presente, precaria e incerta nel futuro, sospesa sul filo della morte. La battuta di Anna, invece, esprime l'incapacità dell'uomo a cambiare in meglio a causa anche dell'abitudine e dell'adattamento all'ambiente in cui è vissuto: "io vorrei ricominciare daccapo e invece vado avanti" […] "ognuno gioca con quel che ha". Anna resta una prostituta perché non si è lasciata cambiare dall'amore del marziano in quanto non ne conosce il senso vero e vive in un ambiente senza amore, abituata ad essere una donna-oggetto in vendita. Ancora la battuta di Anna a proposito di Adriano: "era condannato alla *pena di vivere*, perché gli avevano respinto la grazia", ricorda il verso ungarettiano "la morte si sconta vivendo" ed esprime il senso della vita come una condanna misteriosa al dolore. La vicenda del calabrone, raccontata dal marziano, ricorda gli ultimi versi leopardiani del *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia* ("forse in qual forma,in quale / stato che sia, dentro covile o cuna / è funesto a chi nasce il dì natale") ed è emblema del non senso e del dolore universale, in particolare, degli oscuri e feroci impulsi presentianche negli animali: "un calabrone stanotte è entrato nella mia stanza, è andato a battere velocemente contro la lampada, le pareti e i mobili.[…] dopo un po' si è acquattato per riprendere forze, ha ricominciato contro la lampada, le pareti, i vetri […] infine è caduto sul tavolo […] e stamattina era ancora lì, secco, leggero, morto". Il mistero di un universo in cui l'uomo è solo come "un cane" che "ha perduto il padrone, al cane non serve abbaiare. non serve attorno girare, non serve nemmeno il nome". Un uomo-cane abbandonato e anonimo, soggetto alla "follia universale" di un universo "labirinto" in cui "miriadi di ellissi" girano intorno al sole per "l'implacabile, stupendo meccanismo del cosiddetto infinito". "Siamo nati già morti, siamo granelli di sabbia nell'universo che è morto anche lui […]" è l'affermazione di uno dei personaggi principali della commedia. Dopo aver conosciuto la città di Roma, che appariva come una terra promessa in cui trovare la felicità, il marziano conclude che "nessun mondo è perfetto". Nella battuta di Fred, il professore di arte, si condensa anche la sfiducia nella ragione in senso ancora leopardiano: "ma a che cosa dovrebbe servire l'intelligenza se non a capire proprio che non serve?". Si sentono gli echi satirici e pessimistici leopardiani delle *Operette Morali* anche quando il marziano afferma: "nessuno accetta più volentieri l'ipotesi che il mondo debba finire […] il mondo deve continuare. E' così bello! Oggi le idee si chiariscono, la scienza promette di spiegare ogni fenomeno, i popoli si amano […] non si tratta più di prepararsi alla fine, ma al più alacre dei proseguimenti". Vi sono echi pessimistici delle filosofie antiche, ad esempio quella socratica: "più conosci te stesso, più ti odi", afferma uno dei personaggi. Gli echi biblici, rovesciati in modo ironico, indicano la crisi di un'epoca senza fede o spiritualità: "i nostri capelli sono già contati, contati e morti" […] "nessuno accetta l'ipotesi […] che il giudizio divino sia tanto prossimo […] Dio lavora per la continuità". Anche il ritorno di Cristo si trasformerebbe in un evento mediatico e spettacolare. Cristo sarebbe, come il marziano, assalito da giornalisti, fotografi,

popolo per essere poi dimenticato ed isolato, finito l'iniziale entusiasmo, come afferma Adriano: "Sì, Cristo torna sulla terra e viene assalito dai fotografi, dai giornalisti, dal buon popolo che piange e applaude […] la televisione trasmette alcune scene […] alcune dichiarazioni alla stampa […] gli farebbero dire che è particolarmente felice di essere in questa città, cara ai suoi migliori apostoli […] gli ultimi saranno i primi[…]". La figura e la storia di gloria e decadenza del marziano potrebbe, infatti, essere simile a quella di Cristo: egli è stato, come afferma Adriano, "un caso tipico di idolatria dell'ignoto" e, come tutti gli idoli, destinato ad essere prima osannato e alla fine dimenticato se non "linciato". In questa visione l'egoismo e il male sono sentimenti che fanno parte di ogni uomo. Il marziano, infatti, disilluso rovescia alla fine ironicamente ed amaramente l'affermazione evangelica: "amare il prossimo, in fondo, è la forma più raffinata di disprezzo verso il prossimo. Lo si ama! Si ammette che non si può fare altro che amarlo e che per tutto il resto è inutilizzabile". L'amore, cioè, è ideale che spinge ad amare il prossimo, ma non corrisponde alla realtà vera dato che la lealtà, l'amicizia, la generosità, la solidarietà sono spesso traditi ed anche l'amore per il prossimo nasconde propri interessi. La "dimensione amore" tra uomo e donna dell'essere umano potrebbe essere un'ancora di salvezza al pessimismo, ma resta una dimensione idealistica sempre contraddetta e difficile da raggiungere e mantenere così come la fraternità universale. C'è continuamente nella commedia uno scontro tra pessimismo e idealismo, risolto sempre nell'ironia tragica, come dimostrano le risa, i balli, i canti, le musiche, i brindisi dei personaggi, inutili tentativi di nascondere il vuoto e il silenzio tragico. La teoria estetica del marziano mette in evidenza come l'arte autentica si esprime attraverso il vissuto: "c'è una sola arte: la vita". La bellezza è fuggevole e non si deve dare ad essa eccessiva importanza: "una sola bellezza: il nulla", ma tale affermazione contiene anche un paradosso tragico, come è nello stile di Flaiano, cioè il nulla finisce per essere l'unica bellezza. La bellezza è inoltre un fatto interiore: il marziano non ha preoccupazione per il corpo che è qualcosa di tangibile, materiale, complesso, che rinchiude come una prigione le anime semplici: "le anime semplici in corpi complessi"; l'anima è semplice, leggera, ma il corpo è una complicazione, una pesantezza. Su Marte si deduce che l'anima è libera, spontanea, evoluta rispetto al corpo. Questa teoria del marziano richiama la teoria pirandelliana dell'anima, energia vitale pura, imprigionata nella forma, corpo, persona, che le impone costrizioni e finzioni. L'anima è natura, semplicità, libertà in contrapposizione al corpo prigione dal quale l'anima si lascia dominare, subendo condizionamenti negativi. Per tornare a Giacomo Leopardi, molto rievocato da Flaiano, nell'*Ultimo Canto di Saffo*, l'anima sensibile della poetessa greca è imprigionata in un corpo "complesso", ovvero disarmonico, rifiutato, perciò, dall'amato. Se l'arte coincide con la vita e nonè puro artificio, la vita stessa supera l'immaginario. L'arte non sfugge al non senso in quanto il nome non riesce ad attribuire significato autentico alle cose, per cui la scrittura è sempre finzione ed il senso è sempre relativo a seconda del lettore. La battuta di

Fabrizio, artista, altro alter ego di Flaiano, mette in evidenza proprio questo: "la cosa significa tutto e niente. E' soltanto un rito, sta a voi darle un costrutto, fingendo di aver capito". La vita va festeggiata: "brindiamo alla vita, all'universo"! afferma il marziano insieme agli altri personaggi in una sorta di malinconico *carpe diem*. Il marziano non attribuisce all'amore tra uomo e donna un legame possessivo costrittivo o di gelosia; accetta, seppur con velata malinconia, il tradimento di Anna con Adriano, brindando alla loro felicità, lascia libertà alla donna amata, non si adira anche perché è cosciente della volubilità degli uomini anche nei suoi confronti: "tutti mi applaudono, ma nell'applauso sento già lo scalpiccio dei piedi che si avviano all'uscita". Kunt, il marziano, è filosofo, come *Candide* di Voltaire, sporcato, infangato dal mondo, ma non perde, nonostante tutto, la sua generosità e il suo slancio positivo verso un ideale di infinito ("è l'infinito che ci distrae") e soprattutto il suo sguardo puro sull'amore anche quello tra uomo e donna ("corpi pieni di grazia, quasi nudi […] dare se possibile la purezza di questo spettacolo senza turbamento"), distinguendo bene tra il sentimento amoroso e la sessualità. Il marziano bacia, infatti, tutte le donne con affetto sincero. La schiettezza e l'istinto sono caratteristiche del marziano: "dov'è il bagno?" Le battute "Brindiamo alla vita! Balliamo! "rappresentano un inno alla vita gioioso e malinconico allo stesso tempo, un "allegria irresponsabile" che vuole dimenticare il vuoto. Il marziano è, infatti, un essere sensibile, intelligente e la sua "disinvoltura è sempre meditata". Il suo idealismo e la sua generosità risultano alla fine sopraffatti dagli uomini, che lo hanno sfruttato e consumato a loro piacere.

Tra idealismo e pessimismo: istruzioni per sopravvivere nel modo migliore possibile.

Per risolvere il conflitto tra idealismo e pessimismo, nella commedia appaiono una serie di massime che costituiscono una sorta di istruzioni per sopravvivere nel modo migliore possibile**.** L'obiettivo della vita del marziano, come della sua visita a Roma, è la conoscenza, una conoscenza istintiva, ma che aspira alla comprensione profonda della natura e dell'uomo, attraverso emozioni e sensazioni per capire "il mistero di un occhio", cioè della natura umana, "il mistero di un sasso", cioè della natura, ma anche il dolore ("un anno di fame e disperazione") tramite l'esperienza diretta della vita, del guardare e del viaggiare. Egli è disceso a Roma non per salvare le sorti dell'umanità, come gli altri si aspettano, ma solo per "conoscere, vedere, vivere e amare il prossimo". Flaiano sembra, quindi, dare il messaggio che nessun profeta o eroe può salvare e cambiare le cose dall'esterno, se il cambiamento non parte da ciascun individuo per vivere meglio. Le condizioni per una vita miglioresono le seguenti: accettare che non c'è una verità e che tutto è illusione ("tutto è inganno, amore, anche la mia verità") nella consapevolezza di non poter conoscere la realtà né le persone se non tramite sensazioni ("che conosco, io? niente […] un pacchetto di varie sensazioni […] neanche te"); essere liberi dai condizionamenti o pregiudizi, pronti a partire alla scoperta di nuovi luoghi ed esperienze. Adriano, uno dei personaggi,

afferma: “bisogna avere una sola valigia, non possedere altro, essere liberi di partire senza avvisare nessuno”, cosa che ha fatto anche il marziano; non dare molta importanza al denaro in quanto forma di schiavitù: sempre Adriano sostiene di essere più felice perchéha dato via tutto il suo denaro, entusiasmato all’arrivo del marziano; avere un atteggiamento fraterno e di affetto disinteressato per gli altri come dimostra il marziano stesso; saper cogliere l’attimo con semplicità, prendendo le cose come vengono, “guardare le persone negli occhi”, cercando di comunicare e di conoscere in modo più profondo e sincero; ricominciare sempre daccapo per evitare la noia (“tutto è stato già detto e fatto”) e l’abitudine perché quest’ultima “uccide la conoscenza”; rassegnarsi al fatto che il piacere è breve: dopo aver raggiunto tutto quello che si desidera, si sente che tutto sfugge e segue l’abbandono e la tristezza. Prendere le cose come vengono, rassegnandosi al fatto che anche “toccare il fondo fa parte del successo”, cioè accettare la sconfitta poiché il destino di tutti è cadere in disgrazia prima o poi. E’ meglio vivere in “mediocrità come un uomo come gli altri” piuttosto che raggiungere la fama che imprigiona perché una persona comune è libera, ha amici più veri e non teme delusioni. Il bene e il male valgono sulla terra come sul pianeta del marziano: la gioia si contrappone al dolore e tutto si bilancia con l’armonia.

Tono e linguaggio

I toni e i registri della scrittura di Flaiano sono diversi e producono una “contaminazione ilaro-tragica, risultante dalla loro carica ironico-satirica, a cui non sono estranei toni drammatici e di profonda amarezza”[7]. Il linguaggio è chiaro, colloquiale nelle battute, comprende anche lo stile alto in alcuni versi declamati e lo stile basso di alcune filastrocche, parole triviali ed espressioni in dialetto romanesco.

Idealismo e pessimismo nel paesaggio (nord e sud) e visione di Roma

Il sud affascinante e passionale è simbolo negativo del binomio amore-morte: “il sud. tutto parla di morte in un paesaggio erotico”. Roma è città negativa per l’affollamento, il caldo, il disordine, il rumore, il contrasto tra monumenti antichi e prestigiosi e i quartieri squallidi di periferia: “un deposito di baracche, un miscuglio di tetti sfondati”. Il nord europeo, invece, è visto in modo positivo come terra selvaggia e primitiva in cui vi è “assenza di complicazioni, di passioni”. Adriano esorta: “Partiamo, ci fermiamo a Copenaghen, […] poi magari una puntata in Svezia[…]”. I popoli del nord appaiono più sobri ed educati: “e il grande amore di una settimana se ne va dandoti la mano e dicendo “arrivederci signore” […]. Anche il marziano Kunt ha i tratti dell’uomo nordico: “è alto, biondo, virile […] ha un aspetto serio, nobile […] veste con un’eleganza sobria, che qui nemmeno ce la sogniamo […] sembrava uno del nord, uno svedese […] semplice alla mano […]una persona perfettamente educata […]”. La civiltà romana nell’ottica di Flaiano è

[7]L. Sergiacomo, *Invitoalla lettura di Flaiano*, Mursia, Milano, 1996, p. 73

negativa, vecchia, corrotta, molle, scandita da continue "feste nauseanti". Negativo è il ritratto della folla romana animata da ignobile curiosità nei confronti del marziano al quale tutti cercano di rubare una foto, invadendo la sua vita privata e la sua intimità, mentre la civiltà barbarica, germanica, delle popolazioni del nord è positiva in quanto è più istintiva e portatrice di una fantasia genuina ([…] "al nord dove tutti cantano" […] il Natale a Stoccolma è tutto diverso; intanto fa freddo e la gente sa divertirsi. Roma ha un clima infernale e la gente si annoia". La visione di Roma è negativa e rappresenta l'irrazionalità come dimostra la battuta "Roma ha perso la testa che non ha" in riferimento all'entusiasmo iniziale e superficiale per l'arrivo del marziano. Una canzone della commedia si intitola, non a caso, "la città dormiente", che si contrappone alla figura immaginaria del marziano che rappresenta il desiderio di risveglio ed evasione dal mondo vecchio e vizioso che ha perso la fede, e l'esistenza di un extramondo primitivo e diverso, più puro, che può rigenerare la vita degli uomini. Il marziano con la sua venuta potrebbe, infatti, essere modello di semplicità, spontaneità, sincerità, assenza di passioni e complicazioni, amicizia disinteressata e leggerezza, tuttavia Roma e i romani non sono in grado di accogliere il marziano come simbolo di un nuovo inizio, bensì solo come oggetto di spettacolo, strumentalizzandolo e piegandolo a fini di commercio per film, foto, cene, banchetti, come afferma Anna. Di lui vogliono cogliere solo gli aspetti di morbosa curiosità legati alla sua diversità e anche al suo diverso approccionelle relazioni amorose.

Elementi naturali: mare, alba, notte: da immagini positive a immagini negative.

All'inizio della commedia la spiaggia e il mare sono simboli dell' "innocenza degli istinti" e di "solitudine selvaggia" dove si può stare come "naufraghi felici". Il marziano mantiene uno stupore infantile di fronte al paesaggio naturale: il cielo, il mare, la notte, l'alba. L'alba, simbolo di speranza, è il momento in cui i romani avvistano il marziano, ma alla fine della commedia, predomina la notte, simbolo cupo di morte: Anna dice "la notte è fredda" e Kunt, il marziano, risponde: "è vero, le nuvole laggiù diventano un lungo telone, il sole si copre la faccia prima di tramontare […] è orribile la notte […] la fredda notte s'appressa. Troveremo il nepente, la pace ai nostri affanni?" Anche il mare, all'inizio, è visto come un luogo di libertà, ma alla fine si popola, durante la notte, "di ombre, di voci" sinistre ed appare un "deserto incomprensibile", simbolo dell'isolamento triste del marziano, abbandonato da tutti, alla fine, dopo avere suscitato interesse come strana creatura, diventando un idolo poi strumentalizzato e sfruttato per notorietà o per fini economici.

Bibliografia

Lucilla Sergiacomo, *Invito alla lettura di Flaiano*, Mursia, Milano, 1996.
Ennio Flaiano, *Un marziano a Roma e altre farse*, Bompiani, Milano, 1998.

Silvia MADINCEA PAȘCU
(Università Tibiscus di Timișoara)

L'immagine della donna nei proverbi italiani e romeni

Abstract: (The Image of Woman in Italian and English Proverbs) The present paper aims at describing the image of women in Italian and English proverbs. The analyzed examples in both languages refer explicitly to women at all stages of life: girl, girlfriend, daughter, sister, female, virgin, old maid, bride, wife, mother, stepmother, sister-in-law, daughter-in-law, mother-in-law, widow, old lady, as well as various hypostasis: madonna, the devil (sin, guilt), the prostitute. On the other hand, we have also analyzed proverbs that make implicit reference to women through various quality (curiosity, honesty, beauty, ugliness, interest), activities performed usually by women (conceive, give birth, breast-feed, laundry, cheat), through different associations with animals, objects, and places, through parts of the body (face, visage) and attitudes (submission).

Keywords: woman, image, paremiology, double value

Riassunto: Il presente lavoro si propone di descrivere l'immagine della donna nei proverbi italiani e inglesi. I proverbi analizzati nelle due lingue fanno riferimento esplicito alla donna in tutte le tappe della vita: fanciulla, ragazza, figlia, sorella, femmina, vergine, zitella, sposa, moglie, madre, matrigna, cognata, nuora, suocera, vedova, vecchiaia e le sue ipostasi: madonna, diavolo (peccato, colpa), puttana. Dall'altra parte vengono analizzati anche i proverbi che fanno riferimento implicito alla donna attraverso varie qualità (*curiosità, onestà, bellezza-beltà, bruttezza, interesse*), attività svolte generalmente da donne (*concepire, partorire, dare vita, allattare, fare il bucato, essere infedele*), diverse associazioni con animali, oggetti e luoghi, attraverso le parti del corpo (*viso, faccia*) e atteggiamenti (*sottomissione)*.

Parole-chiave:donna, immagine, paremiologia, doppia valorizzazione

Come forma e luogo di manifestazione dell'immaginario, la lingua e la creazione paremiologica adoperano la doppia valorizzazione positiva e negativa, generalmente applicata dall'immaginazione a tutti gli "oggetti" simbolici, basati sulla dialettica benefico versus malefico, puro versus impuro. La donna ha un'immagine positiva (fanciulla innocente, vergine, donna che dà la vita, nutre, protegge, una donna pura, santa, madre), ma anche negativa (la donna seduttrice, diabolica, strega, peccatrice, inferiore, non molto intelligente, sottomessa, zitella, suocera).

Il presente lavoro si propone di descrivere l'immagine della donna nei proverbi italiani e inglesi. Il corpus della presente indagine è stato preso dai seguenti dizionari sui proverbi italiani ed inglesi: *Dicționar englez-român de proverbe echivalente* di Flonta (1992), abbreviato *DER, Dicționar englez-italian-român de proverbe echivalente* di Flonta (1993), abbreviato *DEIR, The Concise Oxford Dictionary of Proverbs* di Simpson, Speake (1998), abbreviato *CODP, Dizionario dei proverbi italiani* di Lapucci (2007), abbreviato *DPI, Grande dizionario dei proverbi italiani* di

Guazzotti, Oddera (2007), abbreviato *GDPI* e *The Oxford Dictionary of English Proverbs* di Speake (2008), abbreviato *ODEP*.

Ancor dall'inizio dobbiamo menzionare che il nostro intento non è stato quello di trovare equivalenze per i proverbi identificati nelle due lingue, ma di descrivere l'immagine della donna risultata dai proverbi italiani e inglesi, con i tratti dominanti ritrovati qualche volta più spesso in una delle lingue, altre volte mancanti dall'altra.

1. Proverbi indicanti la donna nelle varie tappe della vita

Come prima osservazione, la donna si ritrova nei proverbi italiani e inglesi nelle varie tappe della vita.

1.1. I: ragazza – E: girl

Una prima tappa in cui la donna viene presentata nei proverbi delle due ligue è quella della donna giovane, della ragazza. Si può notare un riferimento diretto all'età giovanile:

I: *Ragazza di venti e amico di cent'anni. (DPI); Le ragazze pensano a sposarsi e le donne a far l'amore. (DPI); La ragazza com'è allevata e la tela come'è filata. (DPI); La ragazza che piglia pulci piglia marito. (DPI)*

E: *Girl worth gold. (ODEP)* "ragazza vale oro"

1.2. I: sposa – E: bride

Per la prossima tappa nella via di una donna, cioè la sposa, in italiano abbiamo identificato proverbi del tipo:

I: *Sposa bagnata, sposa fortunata. (DPI); La sposa è bella e fatta, ma lo sposo non s'accatta. (DPI); La sposa deve avere qualcosa di nuovo, qualcosa di vecchio e qualcosa d'imprestato. (DPI)*

In inglese invece, nel nostro corpus, i proverbi sulla sposa sono pochi:

E: *Bride goes to her marriage-bed, but knows not what shall happen to her (ODEP)* "La sposava a letto, ma non sacosal'aspetta".

1.3. I: moglie – E: wife

Bene rappresentata inentrambe le lingue è la tappa di moglie:

I: *Due gatti e un topo, due mogli in una casa, due cani e un osso non vanno mai d'accordo. (DEIR) – E: Two cats and a mouse, two wives in one house, two dogs and a bone, never agree in one (DEIR)*

I: *La moglie, lo schioppo e il cane non si prestano a nessuno. (DEIR) – E: A horse, a wife, and a sword may be shewed, but not lent. (DEIR)*

I: *La persona non s'ha da vantar di tre cose, buon vino, bella moglie e borsa piena. (DEIR) – E: Comment not your wife, wine, nor horse. (DEIR)*

I: *Chi ha moglie, ha doglie. (DEIR) – E: He that has a wife has strife (DEIR)*

I: *La prima è moglie, la seconda compagnia, la terza eresia. (DEIR) –E: The first wife is matrimony, the second company, the third heresy. (DEIR)*

1.4. I: madre/figlia – E: mother/daughter

Segue la tappa di madre, ben rappresentata nei proverbi delle due lingue, spesso insieme alla tappa di figlia o figlio:

I: *Si bacia il fanciullo a cagion della madre, e la madre a cagion del fanciullo. (DEIR) – E: He that would the daughter win must with the mother (maid) first begin (ODEP); Praise the child, and you make love to the mother. (DEIR);*

I: *La madre pietosa fa la figlia tignosa/viziosa. (DEIR) – E: A pitiful mother makes a scabby daughter. (DEIR); A tender mother breeds a scabby daughter. (DEIR)*

I: *La buona madre non dice: Vuoi? ma dà. (DEIR) – E: The good mother says not, Will you? but gives. (DEIR)*

I: *Qual è la madre, tal è la figliola.(DEIR) – E: Like mother, like daughter (DEIR)*

1.5. I: matrigna –E: *stepmother*

I proverbi dedicati alla matrigna sono pochi. Abbiamo identificato soltanto uno in entrambe le ligue:

I: *Chi ha madrigna, di dietro si signa. (DEIR) – E: Take heed of a stepmother: the very name of her suffices. (DEIR)* "fare attenzione alla matrigna: il nome stesso ti può bastare"

1.6. I: suocera e nuora – E: mother-in-law and daughter-in-law

Entrambe le lingue presentano la tappa di suocera in coppia con la tappa di nuora:

I: *Suocera e nuora, tempesta e gragnuola. (DEIR) –E: Mother-in-law and daughter-in-law are a tempest and hail storm. (DEIR)*

1.7. I: zitella – E: spinster

Bene rappresentata nei proverbi italiani, la tappa di zitella manca dal nostro corpus inglese:

I: *Ragazza/zitella che dura non perde ventura. (DPI); Ragazza vecchia ventura/fortuna aspetta. (DPI); La zitella prende con a due mani quello che ha cacciato coi piedi. (DPI); Dopo i trenta la zitella smette di cantare alla fontana.*

1.8. I: vecchia – E: old woman

Sempre senza occorrenze nel corpus inglese, la tappa della donna vecchia e rappresentata in italiano sia in coppia con la giovane sia in una chiaveumoristica:

I: *La vecchia dimentica e la giovane non sa. (DPI)*; *La giovane si veste per piacere e la vecchia per non dispiacere. (DPI)*

I: *La vecchia ha i piedi in mano, i denti in tasca e* gli *occhi al collo. (DPI)*; *La vecchia danza bene, ma fa un ballo solo. (DPI)*

2. Proverbi sui vari tratti della donna

Una seconda categoria dei proverbi sulla donna presenta i suoi tratti, tanti difetti e poche qualità.

2.1. Difetti

Secondo i proverbi italiani e inglesi analizzati, la donna sembra di avere più difetti quali civetteria, carattere incontrollabile e ingannevole, curiosità, facile cambiamento d'umore, bruttezza, chiacchierona, infedeltà, colpevolezza, cattiveria ecc.

2.1.1. I: civetteria – E: coquetry

La civetteria della donna viene menzionata nei proverbi delle due linguequasi nello stesso modo:

I: *Ragazza che si specchia poco fila. (DPI)* - *Donna specchiante, pocofilante (DEIR)* – E: ***The more women*** *look in their glass, the less they look to their house. (DEIR)* "Più le donne guardano nel loro bicchiere, tanto meno guardano alla loro casa."

I: *Donna di finestra, uva di strada. (DEIR)*–E: *A woman that loves to be at the window is like a bunch of grapes on the highway. (DEIR)*"Una donna che ama essere alla finestra è come un grappolo d'uva sull'autostrada."

2.1.2. I: incontrollabilità – E: uncontrollability

In quanto all'incontrollabilità della donna, anche se bene raffigurata nei proverbi inglesi, l'italiano è più ricco di varianti:

I: *Chi è bellati fa far sentinella (DEIR)* – E: *Who has a fair wife needs more than two eyes. (DEIR)*

I: *Chi piglia l'anguilla per la coda e la donna per la parola, può dire di non tener nulla. (DEIR)* – E: *Who has a woman has an eel by the tail. (DEIR)*

I: *Meglio far la guardia a un sacco di pulci che a una ragazza. (DPI); La casa che ha ragazze innamorate non ha porte serrate. (DPI)*; *Ragazze innamorate e ladri di polli conoscono tutte le scorciatoie. (DPI)*

2.1.3. I: facile cambiamento d'umore e curiosità

Il facile cambiamento d'umore della donna viene raramente descritto nelle due lingue (abbiamo ritrovato soltanto un provrbio), mentre la curiosità è discussa soltanto nei proverbi italiani:

I: *Donna e luna, oggi serena e domani bruna. (DEIR)* – E: *A woman is a weathercock. (DEIR)*

I: *Le donne sono curiose per natura. (DPI); La curiosità è femminile. (DPI)*

2.1.4. I: carattere ingannevole – E: deceptive nature

Il carattere ingannevole della donna invece e spesso menzionato nel corpus delle due lingue:

I: *Né donna né tela a lume di candela.(DEIR) – A lume spento è pari ogni bellezza. (DPI)* – E: *Never choose your women or your linen by candlelight. (DEIR)*

I: *La donna ride quando puole e piange quando vuole. (DEIR)* – E: *Women laugh when they can, and weep when they will. (DEIR)*

I: *Dolce viso, bella buggia. (DPI); La ragazza da marito spazza l'aia e maritata nemmeno la casa. (DPI)*

E: *All cats are grey in the dark. (DEIR)* "di note tutti i gatti sono grigi".

2.1.5. I: bruttezza – E: ugliness

La bruttezza della donna viene riccamente analizzata nei proverbi italiani:

I: *Brutta di viso ha sotto il paradiso. (DPI); Chi per denaro la brutta si piglia semina grano e raccoglie paglia. (DPI)*

Molto spesso i proverbi descrivono la bruttezza della donna in coppia con la bellezza:

I: *Mentre la bella vien guardata la brutta è sposata. (DPI); Mentre la bella si specchia la brutta si sposa. (DPI); Se si maritassero solo le belle, che farebbero le brutte?; Belle o brutte si sposano tutte. (DPI)*; La brutta si lamenta e la bella non s'accontenta. (DPI)

In ingleseabbiamoidentificatosoltantoun'occorenza:

E: *Beauty is only skin deep, but ugly goes straight to the bone. (ODEP)* "La bellezza è solo la pelle profonda, ma la bruttezza passa direttamente all'osso."

2.1.6. I: chiacchierona – E: chatterbox

Entrambe le lingue sono ricche di proverbi dedicati alla donna chiacchierona:

I: *Le donne tacciono quello che non sanno. (DEIR)* – E: *A woman conceals what she knows not. (DEIR)*

I: *Due donne e un'oca fanno un mercato. (DEIR)* – E: *Three women and a goose make a market. (DEIR)*

I: *Tre donne fanno un mercato, e quattro fanno una fiera. (DEIR) – E: Many women, many words; many geese, many turds.* "Molte donne, molte parole; molte oche, molti escrementi."

I: *Dove son femmine e oche, non vi son parole poche. (DEIR) – E: Where there are women and geese, there wants no noise. (DEIR)* "Dove ci sono donne e oche, non ci vuole rumore."

I: *Le femmine e gazze sempre cicalano. (DEIR) – E: Women are great talkers. (DEIR)* "Le donne sono grandi oratrici."

2.1.7. La donna come un peso

La donna è fonte di spese perché deve essere mantenuta, vestita, condotta al matrimonio con corredo e dote. Questa immagine della donna come un peso è più spesso descritta nei proverbi italiani, con alcune varianti anche in inglese:

I: *Mangia prosciutto stagionato, il pesce quando è fresco e marita la ragazza presto. (DPI) – E: Daughter and eat fresh fish betimes/Marry your daughters betimes (ODEP)*

I: *Mangia il pesce fresco e sposa la figlia presto (DPI); Figlia e botte di vino mettile presto in camino. (DPI); Ragazze e sorci vuotano la casa. (DPI);*

I: *Chi ha moglie, ha doglie. (DEIR) – E: He that has a wife has strife (DEIR)*

E: *Marry your son when you will, your daughter when you can (ODEP)* "Sposa tuo figlio quando vuoi, e la figlia quando puoi"

E: *A woman and a ship ever want mending.* "Una donna e una nave devono sempre essere rimediate."

2.1.8. I: colpevolezza – E: guilt

La virtù della ragazza facilmente è messa in pericolo. Entrambe le lingue descrivono la donna come colpevole per la loro bellezza e giovinezza che sempre le porta nei guai, infatti per la loro stessa esistenza:

I: *Le donne e le ciliege sono colorite per lor proprio danno. (DEIR) – E: A woman and a cherry are painted for their own harm. (DEIR)*

I: *Ragazze e pesche facilmente s'ammaccano. (DPI); Chi disse donna disse danno. (DPI)*

I: *Quando i vecchi pigliano moglie, le campane suonano a morte. (DEIR)–E: Old men, when they marry young women, make much of death. (DEIR)*

I: *There was never a conflict without a woman. (ODEP)* "Non c'èmai un conflittosenzauna donna"; *No mischief but a woman or a priest is at the bottom of it.(ODEP)* "Non c'è niente male,se non c'è una donna o un prete all'origine."

2.1.9. I: infedeltà/peccato – E: infidelity/sin

L'infedeltà della donna viene indicata più spesso nei proverbi italiani del nostro corpus:

I: *La donna ridarella, o matta o puttanella. (DEIR); Donna che ride, ti ha detto di sì. (DEIR) – E: A maid that laughs is half taken. (DEIR)*

I: *Ragazze e vetri son sempre in pericolo. (DPI); Case vecchie e donne giovani sono facili alle fiamme. (DPI)*

I: *Non vi è lino senza resca, né donna senza pecca. (DEIR) – E: Shew me a man without a spot, and I'll shew you a maid without a fault. (DEIR)* "Mostrami un uomo senza un punto e ti mostrerò una domestica senza colpa."

Personificazione del peccato, la donna viene implicitamente indicata nel proverbio italiano: *Tutti i peccati mortali sono femmine. (DPI)* I sette vizi capitali sono femminili: la superbia, l'avarizia, la lussuria, l'ira, la gola, l'invidia, l'accidia. I

moralisti medioevali abbreviavano con *saligia* da cui abbiamo *saligiare,* cioè commettere dei peccati mortali, per dire che dalla donna provengono le peggiori tentazioni.

2.1.10. I: cattiveria/diavolo – E: malice/devil

Un'ultima caratteristica della donna spesso ritrovata nei proverbi delle due lingue è la cattiveria, oppure più grave, la donna vista come un diavolo:

I: *Chi ha moglie cattiva al lato, è sempre travagliato. (DEIR) – E: A wicked woman and an evil is three halfpence worse than the devil. (DEIR)* "Una donna malvagia e un male sono tre volte peggio al diavolo."

I: *Chi perde la moglie e un quattrino ha gran perdita del quattrino. (DEIR) – E: He that loses his wife and sixtpence has lost a tester. (DEIR)*

I: *Di' a una ragazza che è bella e il diavolo glielo ripeterà dieci volte. (DPI)– E: Tell a woman she is fair and she will soon turn fool. (DEIR)* "Dire a una donna che è bella e lei presto diventerà pazza."

I: *Quando fischia la ragazza la Madonna piange e il diavolo impazza; quando fischia il giovanotto la Madonna ride e il diavolo fa fagotto. (DPI); Dietro la bella faccia si nasconde il diavolo. (DPI)*

E: *Heaven hath no rage like love to hatred turned, nor Hell a fury like a woman scorned.* "Il Paradiso non ha rabbia come l'amore diventato odio, né l'Inferno una furia come una donna disprezzata."

2. 2. Qualità

Nei proverbi italiani e inglesi del nostro corpus, vengono descritte soltanto alcune qualità della donna quali la bellezza, la bontà e la saggezza. Anche se presentano delle qualità delle donne, la maggior parte dei proverbi identificati nelle due lingue contengono un difetto, una critica oppure una sfumatura negativa.

2.2.1. I: bellezza – E: beauty

I: *Bella donna e veste tagliuzzata sempre s'imbatte in qualche uncino. (DEIR) – E: A fair woman and a slashed gown find always some nail in the way. (DEIR)*

I: *Bella ragazza e roba a buon mercato trovan sempre qualcuno ce se le piglia. (DPI); Ragazze di venti e amico di cent'anni. (DPI); Ragazza e uova sono buone fresche. (DPI); Di' a una ragazza che è bella e il diavolo glielo ripeterà dieci volte. (DPI); La bella ragazza è come un albero sulla strada: ogni cane che passa ci vuole pisciare. (DPI)*

I: *Chi è bellati fa far sentinella (DEIR) – E: Who has a fair wife needs more than two eyes. (DEIR)*

I: *Chi ha bella donna e castello in frontiera, non ha mai pace in littiera. (DEIR) – E: A fair wife and a frontier castle breed quarrels. (DEIR)* "Una bella moglie e un castello di frontiera razziano le dispute."

I: *Chi nascebella, nascemaritata. (DEIR) – E: Who is born fair is born married. (DEIR)*

I: *Bella in vista, dentro è trista. (DEIR) – E: Fair without, foul within. (DEIR)*

2.2.2. I: bontà – E: kindness

I: *Se v'è in paeseunabuonamoglie, ciascunocredechesiasua.(DEIR) –E: There is one good wife in the country, and every man thinks he has her. (DEIR)*

I: *La buona moglie fa il buon marito (DEIR) –E: A good wife makes a good husband. (DEIR)*

I: *Donna buona vale una corona (DEIR) – E: A good wife's a goodly prize, saith Solomon the wise. (DEIR)* "Una buona moglie è un buon premio, dice Salomone il saggio."

I: *Bellezza senza bontà è come vino svanito. (DEIR) – E: A fair woman without virtue is like palled wine. (DEIR)*

2.2.3. I: saggezza – E: wisdom

I: *Donne danno, fanno gli uomini e gli disfanno. (DEIR) – E: The cunning wife makes her husband her apron. (DEIR)* "La moglie astuta fa marito il suo grembiule."

La donna è capace di offrire vari consigli saggi e soluzioni intelligenti al marito:

I: *Perché la casa sia ricca, la donna sia vispa. (DPI) – Women in mischief are wiser than men.(ODEP)* "Le donne nel male sono più saggi degli uomini."

3. Luogo e uccelli

Abbiamo identificato numerosi proverbi italiani e inglesi in cuila donna è vista come la base della famiglia, della casa, oppure viene paragonata a vari uccelli.

3.1. I: casa – E: house

L'immagine della donna come il cuore della famiglia e della casa è riccamente discussa nei proverbi italiani e inglesi del nostro corpus:

I: *La moglie è la chiave della casa. (DEIR) – E: The wife is the key of the house. (DEIR)*

I: *Camera adorna, donna savia. (DEIR) – E: Well-furnished house makes a woman wise. (DEIR)*

I: *Casa mia, mamma mia. (DPI); Casa senza donna, lanterna senza luce. (DPI); La casa senza donna, non è mai pulita. (DPI); Casa senza donna, casa senza amore, casa senza uomo, casa senza consiglio. (DPI); Casa piccina, donna ingegnosa. (DPI) – Casa stretta donna ordinata. (DPI)*

E: *A house, a wife, and a fire to put her in. (ODEP)* "Una casa, una moglie e un fuoco per metterla dentro"; *House goes mad when women gad (ODEP)* "La casa si arrabbia quando le donne sono malandate"; ***The more women*** *look in their glass, the less they look to their house. (DEIR)* "Più le donne guardano nel loro bicchiere,

tanto meno guardano alla loro casa"; *A woman's place is in the house. (ODEP)* "Il posto della donna è in casa."

3.2. I: uccelli – E: birds

Abbastanza spesso, le donne, vengono associate a vari uccelli (gallina, oca, gazza) nei proverbi analizzati nelle due lingue.

3.2.1. I: gallina – E: hen

I: *Le donne e le galline per troppo andare si perdono. (DEIR) – E: Women and hens are lost by gadding. (DEIR)*

I: *In casa non c'è pace, quando gallina canta e gallo tace. (DEIR) – E: It is a sad house where the hen crows louder than the cock. (DEIR)*

I: *La gallina vecchia fa buon brodo. (DPI) – E: An old hen makes good broth.*

3.2.2. I: oca – E: goose

I: *Due donne e un'oca fanno un mercato. (DEIR)–E: Three women and a goose make a market. (DEIR)*

I: *Tre donne fanno un mercato, e quattro fanno una fiera. (DEIR) – E: Many women, many words; many geese, many turds. (DEIR)* "Molte donne, molte parole; molte oche, molti escrementi."

I: *Dove son femmine e oche, non vi son parole poche. (DEIR) – E: Where there are women and geese, there wants no noise. (DEIR)* "Dove ci sono donne e oche, non ci vuole rumore".

3.2.3. I: gazza

I: *Le femmine e gazze sempre cicalano. (DEIR) – E: Women are great talkers. (DEIR)* "Le donnesonograndioratori".

I:*Le donne sono sante in chiese, angeli in strada, diavole in casa, civette alla finestre e gazze alla porta. (DEIR) – E: Women are saints in church, angels in the street, devils in the kitchen, and apes in bed. (DEIR)* "Le donne sono santi in chiesa, angeli in strada, diavoli in cucina e scimmie a letto."

4. Azioni femminili

La donna viene identificata più spesso nei proverbi italiani anche attraverso le sue azioni quali partorire, allattare, fare il bucato ecc.

I: *Donna di parto quaranta dì la fossa aperta. (DPI); Chi fugge deve partire, chi e pregna deve partorire. (DPI)*

E*: Birth follows the belly. (ODEP) "Il partorire segue la pancia".*

I: *I figliuoli succhiano la madre quando son piccoli, e il padre quando son grandi. (DEIR) – E: Children suck the mother when they are young, and the father when they are old. (DEIR)*

I: *Donna che allatta mangia quanto una vacca. (DPI); Chi da latte non fa cacio. (DPI); Il latte nonviene dalle finestre, viene dalle minestre. (DPI)*

I: *Triste è il bucato dove non ci sono le brache di un uomo. (DPI)*

I: *Quando la bella fa il bucato entra il sole in casa. (DPI); Quando la bella fa il bucato il tempo si rifà. (DPI); Il bucato di Donna Oliva, che mette la pulce morta e la ritrova viva. (DPI)*

5. Parti del corpo

La donna si ritrova nei proverbi del nostro corpus anche attraverso parti del corpo, più spesso la faccia o il viso:

I: *Viso bello, animo fello. (DPI); Viso bello, poco cervello. (DPI) – E: A fair face, foul heart. (DEIR)*

I: *Bella in vista, dentro è trista.(DEIR); Donna di faccia piccolina, ha il culo come una tina. (DPI); Faccia bella mezza dote. (DPI); Brutta di viso a sotto il paradiso. (DPI)*

6. Atteggiamento di sottomissione davanti al marito

In quanto all'atteggiamento della donna davanti al marito, i proverbi italiani e inglesi presentano una donna sottomessa, obbediente, qualche volta vittima della violenza domestica, una donna che trasforma la propria figlia in una serva, trasmettendo lo stesso modello femminile ai figli. Abbiamo ritrovato più varianti in italiano:

I: *Non c'è pace in quella casa dove la donna porta i calzoni. (DPI); Dove gallina canta e gallo tace non vi sono né ordine né pace. (DPI); La gallina non deve cantare prima del gallo. (DPI); La casa fa la donna schiava. (DPI)*

I: *Donne, asini e noci, vogliono le mani atroci. (DEIR) –E: A woman, a dog, and a walnut tree, the more you beat them the better they be. (DEIR)* "Una donna, un cane e un albero di noce, più li hai picchiati meglio gli hai fatto."

I: *Chi vuol far bella famiglia incominci dalla figlia. (DPI) – Beata la famiglia dove prima nasce la figlia. – Donna di buona razza fa prima la ragazza. – Chi bene vuol cominciare, femmina deve fare. (DPI) – La donna prudente fa prima la servente. – La donna d'onore fa prima la serva e poi il servitore.*

7. Conclusioni

I proverbi analizzati nelle due lingue fanno riferimento esplicito alla donna in tutte le tappe della vita: fanciulla, ragazza, figlia, sorella, femmina, vergine, zitella, sposa, moglie, madre, matrigna, cognata, nuora, suocera, vedova, vecchiaia e le sue ipostasi: madonna, diavolo (peccato, colpa). Dall'altra parte sono stati analizzati anche i proverbi che fanno riferimento implicito alla donna attraverso varie qualità (*curiosità, onestà, bellezza-beltà, bruttezza, interesse*), attività svolte generalmente da donne (*concepire, partorire, dare vita, fare il bucato*), diverse associazioni con animali, oggetti e luoghi, attraverso le parti del corpo e atteggiamenti (*sottomissione)*.

Ciò che accomuna le due lingue è l'immagine della donna sottomessa, docile e servile al marito. La maggior parte dei proverbi presentano i difetti della donna. Anche attributi positivi del tipo *bellezza, fragilità, purità* sono spesso presentati come negativi e vengono criticati.

Dai proverbi analizzati che fanno riferimento alle qualità talmente positive della donna abbiamo identificato soltanto cinque in italiano e tre in inglese:

I: *La ragazza che piglia pulci piglia marito. (DPI); Perché la casa sia ricca, la donna sia vispa. (DPI)* – consigli saggi al marito, soluzioni intelligenti saggezza; *Casa senza donna, lanterna senza luce. (DPI); La casa senza donna, non è mai pulita. (DPI); Casa piccina, donna ingegnosa. (DPI); Casa stretta donna ordinta. (DPI)*

E: *Women in mischief are wiser than men; Women are great talkers (DEIR); Girl worth gold. (ODEP)* "Ragazza vale oro"

Nel nostro corpus di 131 proverbi italiani e 73 inglesi abbiamo ritrovato soltanto due proverbi italiani e uno inglese in cui si prova di dare un pari riconoscimento di merito alle due parti (madre e padre):

I: *Casa senza donna, casa senza amore, casa senza uomo, casa senza consiglio. (DPI)*

I: *I figliuoli succhiano la madre quando son piccoli, e il padre quando son grandi. (DEIR) - Children suck the mother when they are young, and the father when they are old. (DEIR)*

Bibliografie

Flonta, T. 1992. *Dicționar englez-român de proverbe echivalente*. București: Editura Teora. [DER]

Flonta, T. 1993. *Dicționar englez-italian-român de proverbe echivalente*. București: Editura Teora. [DEIR]

Guazzotti, P.; Oddera, M. F. 2007. *Grande dizionario dei proverbi italiani*. Bologna: Zanichelli. [GDPI]

Lapucci, C. 2007. *Dizionario dei proverbi italiani*. Milano: Mondadori. [DPI]

Simpson, J. A; Speake, J. 1998. *The Concise Oxford Dictionary of Proverbs*. Oxford: Oxford University Press. [CODP]

Speake, J. 2008. *The Oxford Dictionary of English Proverbs*. Oxford: Oxford University Press. [ODEP]

Alessandro ROSSELLI
(Università degli Studi di Szeged)

L'occupazione italiana della Grecia (1941-1943) in due opere narrative italiane degli anni '50: *Sagapò* (1953) di Renzo Biasion e *Le soldatesse* (1956) di Ugo Pirro

Abstract: (The Italian Occupation of Greece (1941-1943) in Two Italian Narrative Works of the Fifties: S'agapò (1953) by Renzo Biasion and Le soldatesse (1956) by Ugo Pirro) The demolition of the Italians good people myth is clearly presented in these two works, written by two authors who have directly participated in the Italian occupation of Greece between 1941 and 1943. The myth of the Italians good people has followed for too much time the participation of the Italian troops in the Second World War and has prevented later from a serious evaluation, in a historical perspective too, of the Italian army behaviour in various occupied territories. The book of tales by Renzo Biasion reveals all the unpreparedness of the Italian military for a conflict that proved to be greater than the limited means of the country. All these are well reflected in the case of the Italian occupation of Greece, especially in the relations between the Italian soldiers (who were in a situation that seemed hopeless) and the civilian population. On the other hand, the novel of Ugo Pirro reminds of a black page of that period: the recruitment of young women, who could otherwise starve, as prostitutes (the soldiers of the title) for the Italian army of occupation. The publication of these two books, aroused controversy in Italy in the 50s: in fact, at that time, Italy was in the middle of the Resistance trial and thus it established a real historical continuity between fascism and post-fascism. Italy could not welcome the appearance of two works which put into serious doubt the eternal good behaviour of Italian soldiers, as well as the honour of the army they belonged to, during the second World War, although the one and the other were in the service of a fascist war.

Keywords: demolition; myth, occupation; women soldiers; Italians good people

Riassunto: In queste due opere, scritte da due autori che parteciparono direttamente all'occupazione italiana della Grecia fra il 1941 ed il 1943, appare fin da quel momento chiara la demolizione di un mito, quello degli *Italiani brava gente* che per fin troppo tempo ha accompagnato la partecipazione delle truppe italiane alla seconda guerra mondiale ed impedito poi una seria valutazione, anche sul piano storico, del loro reale comportamento nelle varie zone occupate. Se nel libro di racconti di Renzo Biasion viene mostrata tutta l'impreparazione militare dell'Italia ad un conflitto che doveva rivelarsi più grande dei limitati mezzi di cui il paese poteva allora disporre - e che si riflette bene nel caso dell'occupazione italiana della Grecia, anche e soprattutto nei rapporti fra i soldati italiani, trovatisi in una situazione che parve senza via d'uscita, e la popolazione civile - , nel romanzo di Ugo Pirro viene ricordata una della pagine nere di quel periodo: il reclutamento di giovani donne, che altrimenti rischiavano di morire di fame, come prostitute - le *soldatesse* del titolo - per l'esercito italiano di occupazione. La pubblicazione di questi due libri, suscitò polemiche nell'Italia degli anni '50: infatti, in quel periodo, un paese che faceva il processo alla Resistenza e che così stabiliva una vera e propria *continuità storica* tra fascismo e *post*-fascismo, non poteva certo gradire l'apparizione di due opere come queste, che mettevano in forte dubbio l'eterno buon comportamento dei soldati italiani e, quindi, l'onore dell'esercito cui appartenevano, durante il secondo conflitto mondiale, anche se gli uni e l'altro erano al servizio di una guerra fascista.

Parole-chiave: demolizione; mito, occupazione; soldatesse; Italiani brava gente

La partecipazione dell'Italia alla seconda guerra mondiale, comprese le occupazioni militari, è ancora oggi sotto il segno del mito degli *Italiani brava* gente[1], secondo il quale l'esercito italiano si sarebbe comportato *meglio* di quello tedesco durante il conflitto nei rapporti con la popolazione nelle zone da esso a lungo occupate, cioè in Albania, Grecia e Jugoslavia.

Il mito, duro a morire, sopravvive ancora oggi nella coscienza dell'italiano medio, che di ciò è in parte incolpevole per la mancanza di una seria informazione storica, dovuta anche al fatto che, fino ad oltre la metà degli anni '70 del '900, gli archivi militari italiani erano inaccessibili a ricercatori non in divisa militare[2].

Ma, anche nella mutata situazione, la storiografia italiana attenderà l'inizio degli anni 2000 per offrire una prima sintesi storica sulle guerre italiane dall'Etiopia al secondo conflitto mondiale[3], sulla politica di occupazione italiana in Mediterraneo fra il 1940 ed il 1943[4], sulla guerra italiana nei Balcani (Albania, Grecia e Jugoslavia)[5], sui crimini di guerra italiani durante la seconda guerra mondiale[6] e sui

[1]La definizione è ripresa dal titolo di un film, *Italiani brava gente* (1964) di Giuseppe De Santis che, senza colpa, contribuiva a veicolare tale mito. Va però detto che la pellicola, nel parlare dell'occupazione italiana di alcune parti dell'URSS, operava una netta distinzione fra il comportamento verso i civili dell'esercito regolare e quello delle truppe fasciste (Camice Nere, Milizia) del tutto a favore del primo. Non fu però sempre così in tutte le zone di occupazione militare italiana durante la seconda guerra mondiale poiché, se si osserva come andarono davvero le cose è facile accorgersi, con quanto oggi è noto, che il comportamento tenuto verso i civili in URSS da parte del Regio Esercito si verificò - salvo che per alcuni aspetti - anche in Grecia, ma non certo in Albania e Jugoslavia. Su *Italiani brava gente* (1964) di Giuseppe De Santis cfr. Roberto Poppi-Marco Pecorari, *Dizionario del cinema italiano*; III: *Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, 1: *A-L*, Roma, Gremese, 2007, pp. 323-324. Per alcuni giudizi su di esso cfr. Giorgio Cremonini, *Il cinema itaiano dal 1959 a oggi*, in AA.VV., *Cinema di tutto il mondo*, a cura di Vincenzo Baggioli, Roma, Lucarini, s.d. (ma 1980), p. 18; Goffredo Fofi-Morando Morandini-Gianni Volpi, *Storia del cinema*, II: *Dal neorealismo alla fine della guerra fredda*, Milano, Garzanti, 1990[2], p. 138 (1ª ed. 1988); Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Roma-Bari, Laterza, 1991[2], p. 466 (1ª ed. 1991). Sul suo regista cfr.*De Santis Giuseppe*, in Roberto Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1: *I registi dal 1930 ai giorni nostri*, Roma, Gremese, 2002, pp. 148-149.

[2]Il libero accesso ai fondi dell'Archivio Ufficio Storico delle Stato Maggiore dell'Esercito (AUSSME) per i ricercatori civili fu dato, nel corso degli anni '70 del '900, dall'allora suo comandante, colonnello Rinaldo Cruccu. Cfr. in proposito Giorgio Rochat, *L'esercito italiano da Vittorio Veneto a Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2006[2], p. XII (1ª ed. 1967).

[3]Cfr. Giorgio Rochat, *Le guerre italiane 1935-1943. Dall'impero d'Etiopia alla disfatta*. Torino, Einaudi, 2008[2] (1ª ed. 2005).

[4]Cfr. Davide Rodogno, *Il nuovo ordine mediterraneo. Le politiche di occupazione dell'Italia fascista in Europa (1940-1943)*; Torino, Bollati Boringhieri, 2003.

[5]Cfr. Elena Aga Rossi-Maria Teresa Giusti, *Una guerra a parte. I militari italiani nei Balcani (1940-1943)*, Bologna, il Mulino,2011.

[6]Cfr. Gianni Oliva, *<< Si ammazza troppo poco >>. I crimini di guerra italiani 1940-1943*, Milano, Mondadori, 2006.

campi di internamento fascisti per civili nello stesso periodo[7], argomenti, questi ultimi due, che demoliscono definitivamente il falso mito degli *Italiani brava gente*[8].

Eppure, proprio nell'Italia degli anni '50 del '900 che rinnegava la Resistenza antifascista da cui era nata la Repubblica e le faceva il processo per stabilire quindi una vera e propria *continuità storica* tra fascismo e *post*-fascismo di cui faceva parte anche la *gloriosa eredità* della guerra fascista[9], ed in cui chi osava minimamente metterla in dubbio rischiava, benché civile, di essere processato da un tribunale militare[10], apparvero due opere letterarie che, con notevole coraggio data l'epoca, offrivano un'immagine ben diversa da quella comunemente accreditata sull'occupazione italiana della Grecia.

Infatti, in quel periodo, Renzo Biasion, di professione pittore[11], dopo aver consegnato la sua esperienza di soldato che aveva partecipato all'occupazione della Grecia fra il 1941 ed il 1943 e quella successiva, fino al 1945, della prigionia in Germania dopo l'armistizio italiano dell'8 settembre 1943[12], pubblica il *romanzo sotto forma di racconti*[13] *Sagapò* (1953)[14].

Il libro inizia con la storia del soldato italiano Alconzino che, sulla costa greca dell'Egeo, dietro segnalazione di un commilitone che l'ha trovata, decide di proteggere una ragazza greca che si nasconde perché ha paura: è stata infatti violentata prima dai soldati australiani che dovevano impedire l'invasione della Grecia da parte dei tedeschi e poi da questi ultimi. Alconzino crea quindi per la

[7]Cfr. Carlo Spartaco Capogreco, *I campi del duce. L'internamento civile nell'Italia fascista (1940-1943)*, Torino, Einaudi, 2006[2] (1ª ed. 2004).

[8]Su tale mito cfr. nota 1.

[9]Cfr. in proposito Giampiero Carocci, *Storia d'Italia dall'Unità a oggi*, Milano, Feltrinelli, 1990[2], pp. 325-335(1ªed. 1975); Enzo Santarelli, *Storia critica della Repubblica. L'Italia dal 1945 al 1994*, Milano, Feltrinelli, 1997[3], pp. 33-128 (1ª ed. 1996).

[10]L'allusione è qui al caso Aristarco-Renzi, avvenuto proprio negli anni '50 del '900. I due critici cinematografici Guido Aristarco e Renzo Renzi, che avevano partecipato, il primo come ufficiale ed il secondo come sottufficiale, all'occupazione italiana della Grecia, e che nel 1953 proposero un soggetto, *L'armata sagapò* (cioè, *L'armata ti amo*) che doveva poi diventare una sceneggiatura per un film sul comportamento delle truppe italiane verso la popolazione civile greca fra il 1941 ed il 1943, poi mai realizzato, vennero processati, pur se ormai civili, dal Tribunale Militare di Roma e condannati ad alcuni anni di prigione per offesa all'esercito (così, una delle forze armate della Repubblica Italiana difendeva lo scarso onore della sua consorella fascista) per venire poi liberati dietro la pressione dell'opinione pubblica. Sul caso Aristarco-Renzi cfr. G. Cremonini, *Il cinema italiano dal 1959 a oggi*, cit., p. 18.

[11]Su di lui cfr. *[r.f.]* (Rosamaria Facciolo), *Biasion, Renzo*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, diretto da Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, 1991, p. 71.

[12]Cfr. Renzo Biasion, *Tempi bruciati*, Milano, La Meridiana, 1948.

[13]Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

[14]Cfr. Renzo Biasion, *Sagapò*, Torino, Einaudi, 1991[2] (1ª ed. 1953).

giovane donna un territorio protetto dove solo lui entrerà di nascosto per portarle da mangiare, ma quanto potrà durare questo *paradiso provvisorio* ?[15].

Questo primo racconto, che pare voler accreditare, sempre e comunque, anche per la Grecia il mito degli *Italiani brava gente*[16], è seguito da una storia improntata ad una certa nostalgia per un periodo, quello fra il 1941 ed il 1943, in cui la guerra, pur sempre presente, era tuttavia lontana dall'isola greca dove, sbarcata da una nave a vela, si insedia una guarnigione italiana: e quando il veliero, mal ormeggiato al molo, viene portato via dalla corrente marina, ad uno dei soldati italiani pare che con lui scompaia quell'illusione di pace che aveva accompagnato lui ed i suoi commilitoni su quell'isola[17].

La guerra è invece presente nella narrazione successiva, in cui tre donne greche Kétty, Jojo e Nausica sono deportate dai tedeschi su un'isola per prostituirsi, unico mezzo a loro disposizione per non morire di fame. Una di loro, Kétty, dopo l'8 settembre 1943 si innamora del tenente Musso, un ufficiale italiano che dopo l'armistizio si è unito ad un gruppo di partigiani greci. Tradita per paura da Nausica, Kétty viene presa dai tedeschi e fucilata, mentre il suo uomo ne seguirà la sorte qualche giorno dopo, perché considerato dai tedeschi un traditore come appartenente alle *Badogliotruppen*[18]: e, in questo caso, Renzo Biasion non trascura di presentare al lettore uno degli aspetti meno nobili dell'occupazione italo-tedesca della Grecia, il reclutamento di giovani donne come prostitute per gli occupanti.

Segue una storia in cui il protagonista è un reduce dalla guerra fascista e dalla prigionia in Germania che potrebbe essere lo stesso autore[19], ma il racconto successivo ci riporta al tema centrale: la storia è quelle dell'incontro e della storia d'amore, durante l'occupazione italo.tedesca dell'isola di Creta, fra la donna greca Katina ed il soldato italiano Pagliarulo. Quando però Katina viene portata via dai tedeschi, Pagliarulo deperisce di giorno in giorno e si lascia morire: la donna ne seguirà presto il destino[20].

Qui l'autore presenta una storia d'amore vera, che poteva avere un esito felice se fosse nata in una situazione diversa ma che ora viene inevitabilmente spazzata via

[15]Cfr. R. Biasion, *La Repubblica di Alconzino*, in Id., *Sagapò*, cot., p. 3-25. Anche della definizione utilizzata nel testo sono l'unico responsabile (A.R.).
[16]Su tale mito cfr. nota 1.
[17]Cfr. R. Biasion, *Il veliero*, ivi, pp. 27-30.
[18]Cfr. R.Biasion, *Sagapò*, ivi, pp. 30-56. Con il termine molto dispregiativo citato nel testo i tedeschi identificavano dopo l'8 settembre 1943 tutti i militari italiani che non solo si rifiutavano di collaborare con loro ma che anche li combattevano, per finire spesso fucilati dopo che si erano arresi, in aperta violazione della Convenzione di Ginevra sul trattamento dei prigionieri di guerra peraltro firmata anche dalla Germania. Sul personaggio che fu all'origine di tale denigratoria definizione cfr. Nicola Labanca, *Badoglio, Pietro*, in AA.VV., *Dizionario del fascismo*, I: *A-K*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2005[2] (1ª ed. pp. 129-132.
[19]Cfr. R.Biasion, *Sosta dell'ex-soldato*, ivi, pp. 57-62.
[20]Cfr. R.Biasion, *Katina*, ivi, pp. 63-92.

dalla guerra: ed è proprio in tal senso che Biasion nobilita la ragazza greca, da lui paragonata alla protagonista femminile della tragedia *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare[21].

La storia successiva, all'apparenza idilliaca, parte da due militari italiani, un giovane sottotenente ed un soldato, ambedue in attesa di trasferimento su un'isola, che ad Atene incontrano una ragazza greca. Il clima di idillio però finisce subito, perché la giovane donna è una prostituta che come tante altre è costretta a vendere il suo corpo per non morire di fame: e ciò, oltre a togliere alla vicenda ogni alone di romanticismo legato ad una possibile rivalità amorosa fra i due uomini, getta anche un'ombra sinistra sull'occupazione italiana della Grecia, pure sotto questo aspetto non certo molto migliore o più nobile di quella tedesca[22].

La guerra, quella vera e combattuta, torna al centro dell'attenzione con la storia successiva, ambientata su un'isola greca presidiata da una guarnigione italiana. A comandarla è inviato un giovane ufficiale forse divenuto tale perché attratto dal fascino della divisa ma che, quando può essere direttamente coinvolto nella guerra, cade in una profonda depressione che pian piano contagia anche i soldati che dovrebbe comandare e toglie a tutti ogni capacità di reazione davanti ad un eventuale attacco nemico.

Tutti, ufficiale e truppa, sono d'altronde del tutto impreparati a controbattere atti di guerriglia e perciò non capiscono il significato dei fuochi che ad intermittenza si accendono sulla montagna sovrastante l'isola, e che in realtà sono segnali di un gruppo di *commandos* inglesi, da tempo lì presenti ma mai individuati, ad altre loro truppe a bordo di navi in mare che attendono solo il momento giusto per sbarcare. Quando poi lo sbarco avviene, l'ufficiale morirà con i suoi uomini, troppo pochi per resistere ad un attacco in forze che proviene da due fronti e non allenati a controbattere un simile modo di fare la guerra: ma la loro impreparazione rispecchia solo quella più generale dell'Italia a sostenere un conflitto molto più grande degli scarsi mezzi che può mettere in campo per combatterlo[23], confermata anche dalla storia successiva, in cui un soldato italiano assiste ad un bombardamento aereo inglese su una città greca occupata che la contraerea italiana non riesce a contrastare[24].

La vita militare di occupazione di un'isola greca è la protagonista della narrazione seguente, in cui la guerra pare non esistere: ora, i soldati italiani hanno tutto

[21]L'allusione al dramma di William Shakespeare è ivi, p. 92.
[22]Cfr. R.Biasion, *Intermezzo ateneiese*, ivi, pp. 93-101.
[23]Cfr. R.Biasion, *De profundis*, ivi, pp. 103-131. Il termine *commandos* utilizzato nel testo sta ad indicare le truppe speciali inglesi, protagoniste di numerose operazioni dietro le linee nemiche durante la seconda guerra mondiale, la cui denominazione completa è *Royal Marines Commandos*, in quanto specialità delle truppe da sbarco della marina britannica, la *Royal Navy*.
[24]Cfr. R.Biasion, *La nube*, ivi, pp. 133-138.

il tempo per pensare con nostalgia a se stessi e, soprattutto, alla loro vita civile, ma lo scrittore – ed anche il lettore – possono a ragione chiedersi quanto durerà tutto ciò[25].

Invece, la guerra esiste, ed è al centro della storia successiva, in cui il protagonista è un soldato italiano che, addormentatosi dopo aver bevuto troppo, viene sorpreso dagli *andartes*[26], che lo picchiano e finiscono per ucciderlo chiudendolo proprio nella botte da cui aveva sempre rifornita la sua borraccia: e qui riappare l'impreparazione militare dell'esercito italiano che anche in Grecia si trova a dover affrontare un tipo di guerra che non conosce affatto, condotta da un nemico invisibile che colpisce e fugge e che, per molti soldati, significherà una morte assurda senza neppure capirne le ragioni[27].

Il clima idilliaco, invece, sembra prevalere almeno all'inizio, nel racconto seguente, che vede la marcia di un gruppo di soldati italiani lungo la costa greca per raggiungere una località dove stabilire una posizione di difesa. Davanti al luogo c'è un'isola, che appare bellissima agli occhi dei militari, chiamata *Spinalonga* dallo sconosciuto protagonista-narratore della storia, ma ben presto lui ed i suoi commilitoni scopriranno perché nessuno vi va mai: l'isola è infatti diventata un lebbrosario in cui il comando italiano ha confinato tutti coloro che sono stati colpiti dalla malattia, forse anch'essa dovuta alle conseguenze dell'occupazione[28].

La guerra – e tutta la sua inutilità – sono invece il perno della storia successiva, che vede il soldato italiano Pasqualino Locoforte fermarsi un attimo lungo la strada dopo essersi staccato dal gruppo dei commilitoni con cui deve raggiungere una posizione difensiva. Il soldato non sembra capire bene la dimensione militare in cui si trova né tantomeno quella della guerra nella quale è coinvolto: purtroppo per lui, qiando capisce in pieno la situazione che è costretto a vivere, ed addirittura inizia a sentirsi fiero di essere un soldato e parte per raggiungere i compagni, gli resta ben poco da vivere perché mezz'ora dopo sarà morto, ucciso dai partigiani greci senza neppure comprendere le ragioni della sua morte per mano di un nemico invisibile. E, in questo caso, al tema dell'impreparazione del soldato italiano a fronteggiare una guerra combattuta fuori da ogni schema tradizionale si unisce quello della sua assurdità ed inutilità che si traducono nell'annullamento di giovani vite umane[29]

Il libro di Renzo Biasion si chiude con un racconto centrato sul soldato Tarabuso che, inviato su un'isola greca dopo essere stato di guarnigione al Pireo, il porto di Atene, una volta giunto a destinazione non partecipa con i suoi compagni ai lavoro preparatorii di posizioni difensive, e tale atteggiamento gli varrà l'appellativo di *obiettore di coscienza* affibbiatogli dal suo comandante. In realtà, il soldato

[25]Cfr. R.Biasion, *Vita sull'isola*, ivi, pp. 139-153.
[26]Con questo nome venivano chiamati i partigiani greci (n.d.a.).
[27]Cfr. R.Biasion, *La botte*, ivi, pp. 155-162.
[28]Cfr. R.Biasion, *Spinalonga*, ivi, pp. 163-167.
[29]Cfr. R,Biasion, *Pasqualino Locoforte*, ivi., pp. 169-175.

tarabuso non è né uno scansafatiche né qualcuno che rifiuta la divisa militare e gli obblighi che ne conseguono, ma solo un uomo malato che da tempo avrebbe dovuto essere congedato e rinviato in Italia. Nessuno ha però voluto assumersi una simile responsabilità e la malattia di Tarabuso, acuita dalla nostalgia per la casa, la moglie e i figli, lo porterà ad una morte inutile ed assurda come quella di tanti altri soldati italiani inviati a combattere una guerra molto più grande di loro e del paese che li ha chiamati a farla solo per rispettare una logica militare – e militarista – che di logico non ha davvero proprio nulla[30].

Se il libro di racconti di Renzo Biasion è un'opera *a più voci*[31], *per voce sola*[32] può essere invece definito il romanzo *Le soldatesse* (1956) di Ugo Pirro[33].

L'autore, scrittore, giornalista e, in seguito, anche sceneggiatore cinematografico, che durante la seconda guerra mondiale aveva partecipato anche lui all'occupazione italiana della Grecia[34], affronta qui una delle pagine certo meno gloriose di quel periodo, il reclutamento di giovani greche, altrimenti destinate a morire di fame, come prostitute (le *soldatesse* del titolo) per l'esercito italiano.

La storia, che si svolge nel corso della primavera-estate 1942, da lui narrata in prima persona, è quella di un giovane e sconosciuto tenente italiano – in cui è anche possibile riconoscere l'autore del libro – che riceve l'ordine di recarsi ad Atene dalla sua base di Volos, nella regione della Tessaglia.

L'ufficiale non ha la benché minima idea della missione che dovrà compiere, ma nella capitale greca viene posto di fronte al problema della fame, che si manifesta prima con la gente che chiede pane, poi con alcuni ragazzini che per pochi soldi gli puliscono gli scarponi e, infine, quando scopre che l'incarico affidatogli è quello di smistare quindici ragazze greche reclutate come prostitute fra alcune unità militari ed i bordelli per le truppe di occupazione: in quell'occasione, conosce anche il suo futuro compagno di viaggio, il sergente autiere Esposito[35].

Il giorno dopo inizia il trasferimento, che rivela una differenza di fondo tra il sottufficiale ed il tenente: ambedue, forse più per abitudine che per convinzione, obbediscono al molto poco eroico ed onorevole ordine ricevuto, ma mentre il primo prende la vita come viene e considera perciò come *merce* le giovani donne, il

[30]Cfr. R.Biasion, *L'obiettore di coscienza*, ivi, pp. 177-184.
[31]Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).
[32]Anche di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).
[33]Cfr. Ugo Pirro, *Le soldatesse*, Milano, Feltrinelli, 1956.
[34]Su di lui cfr. *[m.t.]* (Maurizio Tarantino), *Pirro, Ugo*, in AA.VV., *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, cit., p. 429.
[35]Cfr. U.Pirro, *Le soldatesse*, cit., pp. 5-28. Sembra interessante notare come le giovani donne che si prostituiscono per non morire di fame vengano cinicamente definite dalla tenutaria del bordello dove sono state impiegate fino a quel momento " (...) le nuove reclute dell'armata sagapò ": ivi, p. 23. Da ciò è lecito ipotizzare un'eco del soggetto cinematografico di Guido Aristarco e Renzo Renzi che solo pochi anni prima aveva causato tanto scandalo in Italia e provocato il processo militare ai due autori, benché civili, e la loro condanna. Sulla vicenda cfr. nota 10.

secondo si mette a parlare con una di loro, Elenitza, nel tentativo di capire come e perché lei e le altre siano finite così, ed il loro dialogo continua quasi fino a Tebe, prima tappa del viaggio, dove tre delle *soldatesse* scendono perché giunte alla loro destinazione. Nel frattempo, al gruppo si è unito un maggiore della milizia fascista che mostrerà presto il suo vero volto[36].

Il viaggio prosegue, anche se subisce un'interruzione dovuta alla malaria, che rischierebbe di portarsi via proprio il giovane ufficiale, che si salva solo grazie al chinino ma, soprattutto, alle cure di un'altra delle *soldatesse*, Eftichia, la ragazza che non parla mai ma cui tuttavia non manca un'umanità che neanche la guerra e la situazione di degrado in cui si trova sono riuscite ad annullare[37].

Dopo una sosta a Calcide, durante la quale il tenente ha anche il tempo di pensare a tutta l'assurdità del conflitto in cui è coinvolto[38], e di cui si vedono le conseguenze nella vicina isola dell'Eubea[39], la realtà della guerra si manifesta con la presenza degli *andartes*, i partigiani greci che non si vedono ma che fanno capire la loro presenza con una serie di fuochi di segnalazione, ma tutto continua con la solita *routine*: arrivati in prossimità di un camion della milizia fascista, un'altra delle *soldatesse*, Aspasia, viene consegnata ai militi, ed il viaggio riprende[40].

Tutto sembra tranquillo, e durante una successiva sosta in casa di un prete greco-ortodosso, il tenente si prende una della ragazze, Elenitza, ed anche lui comincia a comportarsi come un occupante come non aveva mai fatto prima, e fa all'amore con la ragazza forse perché non vuole rendersi conto che sta iniziando a provare dei sentimenti per Eftichia, la donna che lo ha curato dalla malaria: ciò lo porta alla disumanizzazione, anche se non è il solo poiché l'ufficiale della milizia fascista, tanto per ricambiare l'ospitalità del prete greco-ortodosso, ne violenta la moglie[41].

La guerra, che finora è rimasta sullo sfondo, appare invece in pieno quando, lungo la strada, si vede il relitto del camion della milizia fascista sul quale era salita Aspasia, morta assieme a tutti gli altri perché gli *andartes* non hanno risparmiato neppure lei[42]

Ma il *viaggio all'inferno*[43] del tenente italiano e degli altri è davvero solo all'inizio perché anche il loro camion viene attaccato dai partigiani, che lo rendono inutilizzabile e feriscono alcune delle ragazze tra cui, in modo grave, Elenitza: poiché da quel momento in poi si dovrà marciare il maggiore della milizia, che ha tentato di abbandonare gli altri al loro destino ed è stato fermato da Esposito, la finisce con un

[36]Cfr. ivi, pp. 26-33.
[37]Cfr. ivi, pp. 33-45.
[38]Cfr. ivi, pp. 45-48.
[39]Cfr. ivi, pp. 48-54.
[40]Cfr. ivi, pp. 54-60.
[41]Cfr. ivi, pp. 60-67.
[42]Cfr. ivi, pp. 67-75.
[43]Di tale definizione sono l'unico responsabile (A.R.).

colpo di pistola come se fosse un animale morente perché per lui la ragazza, incapace di muoversi, è ormai un peso inutile[44].

Ma non è ancora finita: in un villaggio dove sono arrivati, il tenente e gli altri assistono alla fucilazione di due partigiani greci ed all'incendio delle case per ordine di un ufficiale dei carabinieri, cui il tenente fa un'inutile denuncia dell'assasinio di Elenitza; e, mentre il maggiore della milizia abbandona il gruppo perché trattenuto per accertamenti che non daranno alcun risultato, si capisce fin troppo bene quali sono i veri rapporti tra gli italiani e gli *alleati* tedeschi, che rapiscono un'altra delle *soldatesse*, Tula, colpevole di non aver ceduto ai desideri di un loro ufficiale[45].

A questo punto, la storia potrebbe in apparenza dirsi conclusa: su un nuovo camion il tenente, il sergente e le restanti *soldatesse* proseguono il viaggio, nel corso del quale l'ufficiale riceve l'ordine di tornare alla base di partenza e, in una pausa, può finalmente avere un momento di intimità con Eftichia, la *soldatessa* per la quale crede di provare amore. Tuttavia il tenente tratta la donna come una prostituta perché non riesce a dimenticare come e dove l'ha incontrata, e con ciò ferisce i suoi sinceri sentimenti provocandone la fuga nonostante le sue tardive scuse[46]. L'ufficiale, per quanto ha fatto, piomba in uno stato di depressione tale da cui non sarà scosso né dagli arresti datigli dal suo comandante, che lo ritiene colpevole di aver perduto durante il viaggio alcune delle *soldatesse* che, invece, avrebbe dovuto portare alla base per il piacere dei suoi commilitoni e, soprattutto, per il suo, né, tantomeno, la notizia della presa di Tobruk in Libia, vittoria in realtà più tedesca che italiana[47].

Il romanzo di Ugo Pirro, purtroppo basato su fatti realmente accaduti, ricostruisce non solo uno dei momenti più brutti della partecipazione italiana alla seconda guerra mondiale ma anche la tardiva presa di coscienza da parte di un giovane ufficiale italiano di aver dato anche anche lui il suo contributo ad una vero e proprio crimine contro l'umanità – di cui il reclutamento di prostitute per le truppe di occupazione è solo un aspetto: l'altro è quello della repressione del movimento partigiano greco, di cui un esempio è riscontrabile nella fucilazione di due sui membri in un villaggio – che distrugge il mito degli *Italiani brava gente*[48] che certo, nel momento in cui fu pubblicato il libro era meglio non mettere in dubbio.

Tuttavia, sia Renzo Biasion che Ugo Pirro, con le loro opere ancora oggi ampiamente ignorate dalla critica letteraria[49], ebbero il coraggio di raccontare, in un

[44]Cfr. ivi, pp. 75-91.
[45]Cfr. ivi, pp. 91-103.
[46]Cfr. ivi, pp. 103-122.
[47]Cfr. ivi, pp. 122-134. Sulla presa di Tobruk in Libia (giugno 1942), vittoria molto più tedesca che italiana, cfr. B.H.Liddell Hart, *Storia militare della seconda guerra mondiale*, Milano, Mondadori, 1996, pp. 383-388.
[48]Su tale mito cfr. nota 1.
[49]Infatti, anche il saggio più organico finora apparso in materia di letteratura italiana sulla seconda guerra mondiale, quello di Alessandra Briganti, *La guerra, la prigionia, la Resistenza nella narrativa e*

periodo molto difficile come gli anni ’50 del ‘900 in Italia, una pagina molto nera di una storia che doveva, proprio con i miti destinati a salvaguardare la guerra fascista, essere per forza di cose gloriosa: ma, come si è visto, quanto narrato dai due autori, che pare molto sincero perché vissuto in prima persona, va proprio nel senso opposto a questo tipo di retorica, falsa ed ingannatrice, che fin troppo a lungo ha imperversato nell’Italia del dopo-1945, e invita tutti a non dimenticare che molte cose, nella politica di occupazione italiana durante la seconda guerra mondiale, non furono certo improntate ad un umanitarismo che, alla prova dei fatti, si rivela molto presunto e, quindi, inesistente.

E, in un certo senso, i due scrittori furono vendicati dell’ostracismo che dovettero subire nel decennio successivo, quando venne realizzato il film *Le soldatesse* (1965) di Valerio Zurlini, tratto proprio dal romanzo di Ugo Pirro che, anche se non è l’opera migliore del regista, ha avuto il coraggio di mostrare agli italiani quello che non avrebbero mai voluto vedere[50]: per non dimenticare, proprio come avevano voluto fare Renzo Biasion ed Ugo Pirro dieci anni prima.

nella poesia, in AA.VV., *Letteratura Italiana Contemporanea*, III, diretta da Gaetano Mariani e Mario Petrucciani, Roma, Lucarini, 1981, ignora del tutto le opere di Renzo Biasion e di Ugo Pirro: a ciò si aggiunga che, mentre *Sagapò* è stato ripubblicato nel 1991, *Le soldatesse* non ha mai avuto una nuova edizione dopo la prima.

[50]Su *Le soldatesse* (1965) di Valerio Zurlini cfr. Roberto Poppi-Marco Pecorari, *Dizionario del cinema italiano*, III: *Tutti i film italiani dal 1960 al 1969*, 2: *M-Z*, Roma, Gremese, 2007, p. 253. Per alcuni giudizi su di esso cfr. G.Cremonini, *Il cinema italiano dal 1959 a oggi*, cit., p. 18; G.Fofi-M.Morandini-G.Volpi, *Storia del cinema*, II, cit., p. 41; G.P.Brunetta, *Cent’anni di cinema italiano*, cit., p. 466. Sul suo regista cfr. *Zurlini Valerio*, in R.Poppi, *Dizionario del cinema italiano*, 1, cit., p. 451.

Oana SĂLIŞTEANU
(Universitatea din Bucureşti)

Lavoro, arti e mestieri nei proverbi italiani e romeni

Abstract: (Work, Crafts and Professions Commented in Italian and Romanian Proverbs) The review of tens of dictionaries of Italian and Romanian proverbs led us to the conclusion that there are a lot of similar comments about work, crafts and professions in the paroemiological heritage of both languages. The present work tries first to identify the main ideas shared by the two consistent *corpora* of proverbs and provides rich examples of equivalent Italian and Romanian which positively comment how fundamental work and professional activities are in man's life (*chi ha arte, ha parte*; *omul cu meşteşug nu piere*) and how important experience and craft abilities are for each of us (*chi escefuor dal suomestiere, fa la zuppanelpaniere*). Only typically rural traditional works are commented in the Romanian proverbs, while the Italian proverbs also speak about doctors, lawyers, chemists, barbers, alchemists, sailors, poets, instrument players etc., most of them being frequently discarded and criticized (*ne ammazzano più i medici che le malattie; i mezzani sono i pidocchi del diavolo*). The good craftsman is praised (*a buona lavandaia non mancò mai pietra; croitorul bun nu leapădă nici un petic*), the bad one is criticized for his inability (*il cattivo sarto da una cappa non ti fa un cappuccio*) or for his paradoxical laziness when his person is concerned (*il maestro candelaro muore allo scuro*). We have also noticed the coexistence of contradictory proverbs treating the same topic in two opposite ways. Short considerations will also be made about some excellent linguistic and stylistic devices that proverbs make use of such as synonymic pairs, pun-upon-words, metaphors, ironic procedures etc.

Key-words: work, crafts, professions, Italian proverbs, Romanian proverbs.

Riassunto: Dallo spoglio di decine di raccolte di proverbi italiani e romeni risulta che il lavoro e le svariatissime arti e professioni godono di una posizione importante nella tematica paremiologica dei due popoli. Spesso i commenti sono concordi quando si esprimono giudizi positivi sulla centralità del mestiere nella vita umana (*chi ha arte, ha parte*; *omul cu meşteşug nu piere*) e sul dover riconoscere i meriti dell'esperienza in un certo lavoro (*chi esce fuor dal suo mestiere, fa la zuppa nel paniere*). Rispetto ai mestieri tradizionali del mondo contadino menzionati nei proverbi romeni, sono almeno tre volte più numerose le professioni commentate nelle paremie italiane (tra cui avvocati, notai, medici, farmacisti, soldati, barbieri, alchimisti, navigatori, poeti, suonatori ecc.), di cui moltissime vengono intensamente screditate e biasimate (*ne ammazzano più i medici che le malattie; i mezzani sono i pidocchi del diavolo*). In entrambe le lingue è presente l'elogio del buon artigiano (*a buona lavandaia non mancò mai pietra; croitorul bun nu leapădă niciun petic*), accanto alla critica di coloro che dell'arte loro non se ne intendono (*il cattivo sarto da una cappa non ti fa un cappuccio*) o paradossalmente non la applicano alla propria persona (*il mastro candelaro muore allo scuro*). Verranno presi in considerazione gli interessanti casi di commenti contraddittori sullo stesso argomento, nonché i procedimenti stilistici che mettono in risalto la squisitezza anche formale di tali proverbi (strutture ternarie, doppi sensi, ironia, calembours, simmetrie ecc.).

Parole-chiave: lavoro, arte, mestieri, professioni, proverbi italiani, proverbi romeni.

Continuando la serie di brevi studi paremiologici contrastivi, in quello che segue ci proponiamo di notare il modo in cui le culturepopolari italiana e romena commentanoil prestigio delle varie professioni e dell'operosità in genere.

I.1. Alcune osservazioni preliminarie. Prima di elencare i punti di interferenza tematica rintracciati in seguito allo spoglio dei corpora di proverbi nelle due lingue a confronto (sei dizionari di proverbi per l'italiano, quattordici raccolte per il romeno, indicati tramite acronimi resi espliciti nella bibliografia) vogliamo procedere da alcune osservazioni preliminarie.

La prima riguarda il fatto che, nonostante il valore sentenziale scontatamente "intramontabile"dei proverbi, alcuni motti dei nostri corpora sembrano bizzarri se non addirittura fuori posto per i tempi che stiamo vivendo. Sono proverbi che la mentalità di un secolo come questo, che non vive più nel costante dialogo con Dio, non potrebbe mai più congetturare: *il lavoro è un aiuto di Dio* [Selene, 154]; *il lavorare è un mezzo orare* [MiniDP, 306]; *chi lavora non pecca* [Selene, 155]; *chi lavora prega* [Guerini, 210]. I nostri tempi propendono piuttosto per valori materiali e sociali molto più pragmatici, incentivando invece l'apparizione di sentenze come *pan di governo, pan eterno* [DP, 259].

I.2. Peculiarità dei proverbi romeni. Il numero dei proverbi romeni che parlano del lavoro è sostanzialmente minore rispetto ai loro correlativi italiani. Nelle paremie romene compaiono in maniera quasi esclusiva i mestieri legati alla vita agricola e artigianale della tradizionale civiltà contadina: pastori, coltivatori, sarti, calzolai, pellicciai, fabbri, cacciatori, pescatori, osti, musicanti ecc.

Molto presente è il tema della laboriosità e della diligenza:*omul muncitor, ca un lemn roditor* [Zanne, 578] "l'uomo diligente è come l'albero che frutta"; *nimeni nu întreabă de casa frumosului, ci de casa vrednicului* [Cărare, 64] "nessuno s'interessa della casa dell'uomo bello, ma della casa dell'uomo operoso"; *lucrul bun anevoie se dobândeşte* [Hinţescu, 105] "il buon lavoro si ottiene con fatica"; *omul lucrător de pâine nu duce dor* [Robea, 32] "all'uomo operoso non manca il pane".

L'idea del lavoro portatore di fortuna è un'altra sfumatura riscontrabile soprattutto nello spazio paremiaco romeno: *munca când ți-o cauți bine și norocul e cu tine* [Hinţescu, 112] "quando trovi il lavoro che fa per te, anche la fortuna ti assiste"; *omul care muncește mult are și noroc mult* [PZR, 164] "a chi lavora tanto, tanta fortuna".

L'atto del lavorare porta con sé la consacrazione di tutto quello spazio e la benedizione divina. Quest'idea, che stimiamo prettamente romena, è presente in proverbi estremamente diffusi e vitali che, a quanto sappiamo, non conoscono riscontri italiani e forse neanche europei, come in *omul sfințește locul, nu locul pe om* [PR, 221] "è l'uomo a rendere sacro il posto, non il posto a rendere sacro l'uomo" o in*unde a pus omul mâna, a pus și Dumnezeu mila* [PR, 286] "là dove l'uomo opera con la mano, Dio opera con la misericordia".

I.3. Peculiarità dei proverbi italiani. A differenza degli argomenti che precedentemente abbiamo preso in analisi in simili brevi ricerche paremiologiche contrastive ("riso-pianto", "utile-inutile", "vita-morte" ecc.), il discorso dei mestieri non è più un tema connesso a valori umani universali, bensì a specifiche strutture sociali, a gerarchie ed istituzioni storicamente molto dissimili nello spazio della Penisola rispetto a quello della Romania.

È la ragione principale per cui i proverbi italiani schedati, ben tre volte più numerosi di quelli romeni, trattano non solo di una lunga schiera di lavoratori appartenenti alla tradizionale comunità rurale e poi cittadina(pescatori, marinai, artigiani, ortolani, ciabattini, mugnai, frati, preti, beccai, carrettieri, cuochi, cui si aggiungono giocatori, indovini, sbirri, barbieri, osti, guardiani, ladri, macellai), ma saltuariamente anche di figure professionali diffuse e coltivate in una società di quasi millenaria tradizione universitaria e artistica: medici, farmacisti, speziali, avvocati, notai, artisti poeti, cantanti, suonatori, organisti, alchimisti, pittori, traduttori, scrittori ecc.

Mentre i proverbi romeni esprimono giudizi per lo più blandi e tolleranti anche nei confronti dei mestieri più biasimati, i motti italiani assumono non di rado toni sarcastici e addirittura spietati: *i medici e la guerra spopolano la terra* [DPI, 298], *tre cose simili: preti, avvocati e morte* [MiniDP, 479].

Tra i **temi riscontrabili solo o piuttosto nei proverbi italiani** potremmo elencare almeno tre:**a. arte e disonestà (***la perfezione dell'arte consiste nel nasconder l'arte* [MiniDP, 46]; *artigiano che non mente non ha mestier fra la gente* [MiniDP, 359]; *chi lavora fa la gobba e chi ruba fa la roba* [MiniDP, 305]; *con arte e con inganno si vive mezzo l'anno; con inganno e con arte si vive l'altra parte* [Selene, 23]; *lavoro a contratto, lavoro mal fatto* [DP, 252]); **b. difficoltà, disagi che i vari mestieri procurano** (*ognuno patisce nel suo mestiere* [Selene, 182]; *chi non sa orare, vada in mare a navigare* [DP, 260]; *chi vive di penna vive di pena* [DPI, 163];*chi vuol provar le pene dell'inferno, d'estate il fabbro e l'ortolan d'inverno* [GDPI, 617]; *tre quelli che s'alzano di buon mattino: i maniscalchi, gli zappatori, i carbonai* [DP, 259]; *dal fabbro non toccare, dal farmacista non assaggiare* [DPI, 193]; *tutti i mestieri fanno le spese* [MiniDP, 359]; *la fin del marinaio è l'affogare* [DPI, 246]; *guai al pescatore che teme l'acqua fredda* [DPI, 267]; *chi disse navigatore disse disagio* [DP, 260]); **c. mestiere e interesse materiale** (*chi mal paga un'opera non può chiedere un'altra* [GDPI, 849]; *chi vuol lavor mal fatto, lo paghi innanzi tratto* [MiniDP, 306]; *vil mestier, grandi e subiti guadagni* [DPI, 537]; *l'arte si fa per guadagnare* [DP, 251]; *senza danari non si hanno i paternostri* [DP, 250]; *senza denari non si canta messa* [MiniDP, 359]).

II. Giudizi sul lavoro - commenti simili in italiano e in romeno. Ci proponiamo inoltre di formulare i principali aspetti tematici che i proverbi dei due popoli esprimono in maniera simile, illustrandoli prima con le sentenze italiane del nostro corpus, poi con quelle romene. Una terza categoria di esempi metterà in luce i

casi in cui i proverbi della prima lingua trovano buoni equivalenti, anche formali, nella seconda lingua.

II.1. Inno al lavoro. Il lavoro, fonte di onore e di sostentamento. L'italiano commenta quest'idea fondamentale in proverbi come: *il lavoro è onore* [DP, 511]; *il lavoro dà benessere, abbondanza e considerazione* [Selene, 154]; *la fatica fa bene alla salute* [DP, 510]; *il lavoro nobilita l'uomo* [Selene, 154]; *l'uomo che sa fare campa e fa campare* [DP, 255]; *il lavoro non è soltanto una necessità, è anche un piacere* [Selene, 154]; *chi fatica, non pecca* [MiniDP, 220]; *ognuno campa con la sua fatica* [DP, 510]; *lavoro è sanità* [DP, 510]; *il lavoro è il balsamo del sangue* [Selene, 155]; *il lavoro risana l'anima e il corpo* [Selene, 155]; *chi si vergogna di lavorare, abbia vergogna di mangiare* [MiniDP, 306]; *chi lavora guadagna la vita; chi non lavora, la ruba* [Selene, 154].

L'idea è centrale anche in molti proverbi romeni: *cu meșteșugul nu mori de foame* [DPC, 100] "se hai arte non hai fame"; *munca e blogoslovită, când te ții de ea ai pită* [Hinţescu, 113] "il lavoro è benedetto, se ci tieni saldo avrai il pane"; *cine lucrează, acela se cade să mănânce* [DPC, 81] "solo a chi lavora tocca mangiare"; *cu muncă, frate, și din piatră scoți lapte* [Cărare, 90] "col lavoro, amico mio, anche dalla pietra puoi cavare il latte"; *de unde muncești, de acolo mănânci* [PZR, 84] "mangi da dove lavori"; *sfat înțelept: apucați-vă de muncă* [Hinţescu, 225] "un consiglio sagace: mettetevi a lavorare"; *cine muncește hrană agonisește* [Cărare, 90] "chi lavora cibo procura"; *munca e comoară* [Hinţescu, 113] "il lavoro è un tesoro"; *lucrul te scapă de trei mari rele: de urât, de fapte rele și de neavere* [Cărare, 91] "il lavoro caccia via tre malanni: solitudine, brutte opere e povertà";*cine muncește și învață om deștept devine-n viață* [PZR, 67] "chi lavora e studia diventa uomo saggio".

Vanno considerati inoltre i casi in cui le due lingue esprimono l'idea tramite proverbi estremamente simili anche dal punto di vista formale: *chi non lavora non mangia* [MiniDP,306] vs. *cine nu lucrează să nu mănânce* [Gheorghe, 139]; *chi fa, fa a sé* [MiniDP, 217] vs. *cine dă, lui îşi dă, cine face, lui îşi face* [Golescu, 162].

II.2. Oziare e lavorare di malavoglia. Tra i proverbi italiani che illustrano quest'idea citiamo*chi dorme non piglia pesci* [DP, 507]; *secondo la paga, il lavoro* [MiniDP,306]; *se nulla fai, nulla hai* [DP, 509]; *punti lunghi e mal tirati, oggi cuciti, domani strappati* [Selene, 183]; *chi è lungo a mangiare, è lungo anche a lavorare* [MiniDP, 305]; *chi non ha voglia di lavorare perde l'ago e il ditale* [Selene, 155].

La figura dell'uomo ozioso e fannullone è particolarmente derisa nei detti romeni e la pigrizia rappresenta un argomento di grande forza. Come peculiarità lessicale non riscontrabile in altre lingue romanze, vogliamo accennare al fatto che il romeno, accanto al deverbale *mântuire* "salvazione", che risale al verbo centrale della fede cristiana *a se mântui* "essere salvato e liberato dal peccato", ha derivato in modo ironico un secondo sostantivo*mântuială* il quale indicherebbe piuttosto una salvazione superficiale, momentanea e precaria. *Lucrul de mântuială* sarebbe quindi

"il lavoro fatto alla meno peggio". Tra i proverbi che commentano questo tema citiamo: *lucrul face sănătate, trândăvia tot păcate* [Cărare, 77] "il lavoro porta la buona salute, la pigrizia porta i peccati"; *lenea e cucoană mare care n-are de mâncare* [Zanne, 477] "la pigrizia è una gran dama che non ha da mangiare";*femeia care nu vrea să frământe, toată ziua cerne* [GPZ, 73] "la donna che non vuol impastare se ne sta tutto il giorno a setacciare"; *leneşul e frate cu cerşetorul* [PR, 176] "il pigro è il fratello del mendicante".

Possiamo parlare di una buona equivalenza tra proverbi italiani come *l'ozio è il padre dei vizi* [MiniDP, 413], *giovane ozioso, vecchio bisognoso* [MiniDP, 413] e i loro correlativi romeni *lenea e începutul răutăţilor* [Hinţescu,104] e rispettivamente *n-ai muncit la tinereţe, pătimeşti la bătrâneţe* [Zanne, 539].

II.3. I frutti del lavoro vengono commentati in italiano in sentenze come chi ben lavora, ben raccoglie [Selene, 154]; ogni fatica merita ricompensa [DPI, 362]; l'opera loda o biasima il maestro [Guerini, 281]; a roba fatta non manca compratore [Selene, 155]; lavoro fatto, denari aspetta [MiniDP, 306]; pan di sudore ha gran sapore [Selene, 155].

Per i romeni *lucrul are rădăcini amare dar cu fructe dulci este* [PR, 179] "il lavoro ha amare le radici, ma dolci i frutti"; *ţăranul munceşte tot anul ca să capete banul* [PZR, 205] "il contadino lavora tutto l'anno per ricevere il denaro"; *cel ce seamănă puţin, puţin şi seceră* [Cărare, 90] "colui che semina poco, miete poco"*; omul din munca sa când se foloseşte, cu mai mare silinţă la muncă se sârguieşte* [Zanne, 538] "l'uomo quando trae vantaggi del proprio lavoro, s'impegna con maggiore forza".

Sono invece da considerarsi buoni equivalenti queste coppie di proverbi: *l'opera loda l'artefice* [Selene, 24] vs. *lucrul laudă pe meşter* [Cărare,77]; *quale il lavoro, tale la mercede* [MiniDP, 306] vs. *cum ţi-e lucrul, aşa şi plata* [Cărare,77].

III. Giudizi sui mestieri. Dopo questa rapida rassegna dei giudizi generali sull'atto del lavorare,proveremo una classificazione dei commenti sulle varie arti.

III.1. Conoscere un mestiere porta gran beneficio. È un'idea che ricorre con insistenza sia nello spazio italiano (*chi ha un mestiere in man, dappertutto trova pan* [DPI, 112]; *ogni arte dà pane* [DP, 255]; *chi ha un mestiere sta sempre in piedi* [Guerini, 247]; *chi ha arte, ha ufficio e beneficio* [PT, 150]; *impara l'arte e mettila da parte* [MiniDP, 46]; *cattivo è il mestiere che non nutrisce l'artefice* [MiniDP, 359]; *l'arte non ha maggior nemico dell'ignorante* [Guerini, 45]), che in quello romeno (*meseria e brăţară de aur* [PZG, 65] "l'arte è un bracciale d'oro"; *orice fel de meserie nu e rău omul să ştie* [GPZ, 96] "non è male conoscere qualsiasi tipo di mestiere"; *decât zece trebi rele, mai bine una şi bună* [Cuceu, 321] "meglio un solo mestiere buono che dieci cattivi"; *omul cu meşteşug trăieşte din belşug* [Cărare, 85] "l'uomo che conosce un'arte vive in agiatezza"; *dintr-o meserie cât de mică, dacă nu curge, pică* [PZG, 24] "da un'arte quanto piccola essa sia, se i guadagni non scorrono,

almeno gocciolino"; *meşterul e mereu cu banii în mână* [Robea, 60] "l'artigiano ha sempre i soldi in mano").

Similmente si inneggia al mestiere visto come fonte di prosperità e prestigio in proverbi italiani e romeni equivalenti come *chi ha arte ha parte* [Guerini, 45] vs.*cine are carte are parte* [Cuceu, 81]; *chi ha mestiere non può perire* [MiniDP, 359] vs.*cu meşteşugul nu mori de foame* [Cărare, 85]; *il miglior podere è un buon mestiere* [DP, 253] vs.*o meserie plăteşte cât o moşie* [Cărare, 85].

III.2. A ciascuno il proprio mestiere. Entrambe le lingue commentano con insistenza e con un accento di rimprovero e persino di stizza l'opportunità di limitarsi e attenersi al proprio mestiere e di non intrufolarsi nelle faccende di chi padroneggia bene un'arte differente. *Ognuno è maestro dell'arte sua* [Guerini, 45]; *ognuno all'arte sua* [Selene, 23]; *bisogna lasciar face a chi sa* [DP,254]; *a ognuno il suo mestiere* [DPI, 11]; *chi esce fuor dal suo mestiere fa la zuppa nel paniere* [GDPI, 617]; *lo speziale ai suoi cerotti, e il cuciniere ai suoi stracotti* [Selene, 183]; *ciabattino, parla sol del tuo mestiere* [DPI, 170]; *chi è uso al campo, non vada alla corte* [PT, 149]; *lascia che stia al remo chi ha imparato a vogare* [Selene, 23]; *chi non sa le note, non tocchi corda* [DP, 254]; *chi è dell'arte ne può ragionare* [Selene, 23].

Ad illustrare quest'idea, i proverbi romeni fanno riferimento a mestieri differenti: *cizmarul numai pentru cizme răspunde, nu şi pentru nădragi* [PZG, 92] "il calzolaio ha solo la responsabilità degli stivali, non anche dei pantaloni"; *la lemne cioplind, cărămidar nu te faci, nici meşter de lemne lucrând la cărămizi* [PZG, 42] "a lavorare il legno con lo scalpello non finirai a fare il mattonaio, né farai il falegname, a lavorare i mattoni"; *dacă toţi ar fi cărturari, cine să mai fie văcari?* [DPZR, 204] "se tutti fossero dotti, a chi toccherebbe di portare le mucche al pascolo?".

Abbiamo tuttavia rintracciato un proverbio romeno che commenta tale incompatibilità di competenze professionali ricorrendo alla stessa immagine come nel motto italiano:*cine este învăţat la sapă să nu se apuce de suliţă* [Cuceu, 303], cioè appunto *chi è uso alla zappa, non pigli la lancia* [GDPI, 617].

III.3. Il bravo professionista. Il lavoratore affezionato al proprio mestiere. Si sa che la maggior parte delle sentenze hanno un ruolo moraleggiante nei confronti dei vizi umani e delle cose imperfette da correggere, e perciò il tono prevalente dei proverbi è spesso critico o ironico. La schedatura di queste centinaia di schede ha messo in risalto invece un numero inatteso di detti italiani e romeni che esprimono ammirazione per il buon professionista: *al perito nell'arte ogni arnese serve* [DPI, 28]; *ogni arte ha i trucchi suoi* [DP, 255]; *il buon lavoratore val più di dieci pigri* [Selene, 155]; *valente maestro fa bravi artefici* [DPI, 528]; *ognuno parla ben del suo mestiere* [PT, 153]; *chi è dell'arte stima l'opera* [DPI, 94]; *chi vuol insegnare trova per tutto una scuola* [Selene, 170]; *a buon cavalier non manca lancia* [GDPI, 616]; *il contadino accorto si vede dall'orto* [GDPI, 617]; *ogni prete loda le sue reliquie* [MiniDP, 479]; *il buon giudice tosto intende e tardi giudica* [GDPI, 617]; *medico vecchio e avvocato*

giovane [Guerini, 241]; *a buona lavandaia non mancò mai pietra* [MiniDP, 305]; *l'abile, esperta e diligente mano, ovunque vada non lavora invano* [DPI, 18] ecc.

I proverbi romeni parlano invece della bravura dei sarti, dei vasai, dei cacciatori, degli orafi, dei falegnami, degli ortolani: *e croit rău și cusut bine* [Cuceu, 110] "è mal tagliato, ma ben cucito"; *croitorul cel bun niciun petec leapădă* [Golescu, 91] "il bravo sarto non butta via neanche una pezza"; *tot olarul laudă oala lui* [Cuceu, 237] "ciascun vasaio loda il proprio vaso"; *cel mai bun vânător e cel care vine cu vânat* [PZR, 63] "il miglior cacciatore è quello che rientra con la selvaggina"; *giuvaergiul bun își cunoaște diamantul* [PZR, 107] "il miglior gioielliere è quello che conosce il proprio diamante"; *fără topor nu-i tâmplar, fără lopată nu-i grădinar* [PZR, 93] "senza l'accetta non è un falegname, senza la pala non è un giardiniere"; *meșterul cel bun umblă ca banul din mână în mână* [Cărare, 85] "il bravo artigiano gira come il denaro da mano in mano".

A questo proposito constatiamo inoltre anche più equivalenze formali tra i proverbi delle due lingue: *gli attrezzi fanno il mastro* [DP, 255] vs. *după unelte se cunoaște meșterul* [GPZ, 69]; *ognuno parla ben del suo mestiere* [MiniDP, 359] vs. *tot țiganul își laudă ciocanul* [Cărare,85]; *l'opera loda il maestro* [Selene, 170] vs. *lucrul laudă pe meșter* [Gheorghe, 264]; *il buon pilota si vede durante la tempesta* [DPI, 65] vs. *cârmaciul bun scapă de furtună* [PR, 101]; *il buon pastore tosa ma non scortica* [DPI, 65] vs. *păstorul cel bun e cel ce tunde și nu belește* [PR, 228] ecc.

III.4. Il lavoratore cattivo o inesperto. Come notavamo prima, forse ci saremmo aspettati che il numero dei proverbi critici nei confronti dei cattivi lavoratori fosse stato di gran lunga superiorea quello in cui viene apprezzata la bravura professionale. E invece si verifica il contrario in entrambe le lingue. Ecco alcuni esempi italiani: *mestieracci, danaracci* [DP, 255]; *il medico pietoso fa la piaga verminosa* [DPI, 299]; *il medico riguardoso peggiora il male* [Guerini, 241]; *chi arte non sa, bottega serri* [DP, 254]; *una scuola senza un buon maestro è come una casa senza tetto* [Selene, 170]; *chi maltratta il mestiere non fa fortuna* [DP, 255]; *ne ammazza più la penna del medico che la spada del cavaliere* [MiniDP, 354]; *al cattivo lavoratore or gli casca la zappa, ora il marrone* [PT, 149];*il cattivo sarto da una cappa non ti fa un cappuccio* [DP, 264]; *cacciatore senza cane è come un uomo senza pane* [Selene, 183]; *sciupalegno da una quecia non si cavò un fuso* [DP, 259]; *chi non sa fare lasci stare* [DPI, 130]; *un medico giovane non sia mai il dottore di casa tua* [Guerini, 241].

Ad illustrare la stessa idea si possono citare proverbi romeni come: *lucrătorul bețiv nu se va îmbogăți* [Magdan, 11] "il lavoratore ubriacone non potrà mai arricchire"; *unul croiește, altul cârpește* [Cuceu, 110] "l'uno taglia, l'altro rattoppa"; *muncește fără spor, ca cel care cară apă cu ciurul* [Zanne, 598] "lavora svogliatamente, come quello che porta l'acqua col setaccio"; *nu se ară cu un singur bou* [GPZ, 91]; "arare con un bue solo non si può"; *croitorul leneș face firul lung* [Cuceu, 111] "il sarto pigro infila il filo lungo"; *mâna care nu știe să scrie dă vina pe*

condei [GPZ, 86] "la mano che non sa scrivere incolpa la penna"; *cine bate fierul rece nimic nu folosește* [Golescu,161] "a battere il ferro freddo non si ha nessun giovamento"; *nu-i meșteșug rău, ci numai meșter rău* [Cărare, 85] "non ci sono cattive arti, ci sono soltanto cattivi artigiani".

C'è perfetta uguaglianza tra le paremie delle due lingue che commentano ironicamente "tutta colpa degli arnesi inadeguati" nei casi dei lavoratori inesperti o svogliati: *cattivo operaio non trova mai i buoni arnesi* [DPI, 78] vs. *o calfă rea niciodată nu găsește scule bune* [GPZ, 93].

III.5. Mestieri e paradossi. Il buon senso della cultura popolare avverte e punisce con tono bonario i casi, non pochi, in cui paradossalmente colui che viene stimato un professionista non applica la sua arte anche alla propria persona o alla propria casa: *il mastro candelaro muore allo scuro* [DP, 255]; *medico, cura te stesso!* [DPI, 298]; *Dio mi guardi da alchimista povero, da romita grasso e da medico infermo!* [MiniDP, 354]; *in casa del fabbro, spiedi di legno* [DP, 255]; *chi ha paura si faccia sbirro* [GDPI, 617]; *contadino, scarpe grosse e cervello fino* [GDPI, 617]; *non c'è putta, nè ladrone che non abbia devozione* [DP, 264]; *chi bazzica coi preti e intorno ha il medico, vive ammalato e muore eretico* [PT, 150]; *gli operai fanno belle case ma abitano nelle peggiori casupole* [Guerini, 281].

Anche a questo proposito abbiamo trovato esempi italiani e romenitra cui c'è perfetta equivalenza: *gli scarpai han sempre le scarpe rotte e i sarti le pezze al culo* [DP, 255] vs. *croitorul umblă rupt și ciobotarul desculț* [Gheorghe, 155]; *il calzolaio ha le scarpe rotte* [DPI, 69] vs. *cizmarul umblă cu cizmele sparte* [Hințescu,60].

III.6. Professioni di riguardo o vantaggiose. Una categoria piuttosto esigua di proverbi italiani parlano del prestigio o dei vantaggi di cui godono alcuni mestieri: *insegnare è la più grande delle arti* [Selene, 170]; *d'inverno fornaio, d'estate tavernaio* [PT, 151]; *un buon maestro fa buoni scolari* [Selene, 170]; *i mugnai sono gli ultimi a morir di fame* [PT, 152]; *il cuoco non muore mai di fame* [DP, 510]. Frequenti sono anche le stutture ellittiche di verbo, atte ad indicare in maniera ancor più sintetica le "eccellenze" da cercare e da seguire: *chirurgo giovane e medico vecchio* [DP, 233]; *medico vecchio e barbiere giovane* [DPI, 299]; *nave genovese e mercante fiorentino* [DP, 261]; *d'inverno fornaio, d'estate tavernaio* [MiniDP, 237] ecc.

Anche tra i proverbi romeni, alcuni ne parlano con toni ammirativi:*omul învățat are stea în frunte* [PR, 219] " l'uomo dotto ha la stella in fronte"; *ai carte, ai parte; n-ai carte, n-ai parte* [Cărare, 69] "chi studia, ha parte; chi non studia, non ha parte"; *omului cu învățătură îi curge miere din gură* [PR, 221] "dalla bocca del dotto scorre il miele"; *cinstește munca câmpului ca să nu mori de foame* [Cărare, 91] "onora il lavoro dei campi per non morire di fame"; *pe plugar să-l cinstești, că de la el hrană dobândești* [PR, 231] "onora il seminatore, che è da lui che ti procuri da mangiare".

III.7. Mestieri biasimati o derisi. Ben rappresentata è invece la categoria dei motti che deridono e infieriscono contro alcune figure professionali intorno alle quali

lungo i secoli si è consolidato un forte pregiudizio negativo. Tra questi frequentemente invocati sono i preti, gli abati, gli avvocati, i giudici, i mercanti, i frati, imugnai, i cacciatori, i ladri, i mezzani, i guardiani: *tre cose simili: preti, avvocati e morte* [MiniDP, 479]; *a tutti i poeti manca un verso* [Guerini, 312]; *il prete è un commerciante: vende la Madonna e anche tutti i santi* [DP, 413]; *nei digiuni, i servi dimagriscono, i frati rimangono come sono e l'abate ingrassa* [Guerini, 7]; *medico giovane ingrassa il sagrato* [DP, 234]; *né da frati né da monache non t'aspettar mai niente* [PT, 152]; *i guardiani sono più ladri dei ladri* [DP, 259]; *traduttori, traditori* [MiniDP, 609]; *i frati si uniscono senza conoscersi, stanno uniti senza amarsi e muoiono senza piangersi* [PT, 152]; *preti, frati, monache e polli non si trovan mai satolli* [DP, 413]; *per l'oro l'abate vende il convento* [Guerini, 7]; *oste e nemico, è tutt'uno* [PT, 153]; *soldato che scappa è buono per un'altra volta* [DP, 391]; *oste di contado, assassino o ladro* [DPI, 375]; *abate cupido, per un'offerta ne perde cento* [Guerini, 6]; *trenta mugnai, trenta beccai, trenta sartori e trenta fattori fan centoventi ladri* [DPI, 510]; *chi ha fatto il macellaio per sette anni può fare anche il boia* [DP, 260]; *il sudore degli spazzini è la cosa più difficile da trovare* [DP, 264]; *il mercante prima si fa i soldi, poi la coscienza* [Selene, 182]; *poeti, pittori, strologi e musici fanno una gabbia di matti* [PT, 153]; *i mezzani sono i pidocchi del diavolo* [MiniDP, 361]; *i cacciatori son tutti bugiardi* [DP, 97].

Le paremie romene critiche nei confronti delle figure professionali sono molto meno numerose (*judecătorul e ca șarpele, niciodată nu umblă drept* [PZG, 39] "il giudice è come il serpente, non procede mai in maniera retta"; *s-a făcut negustor cu trei căpățâni de usturoi* [GPZ, 103]"si è fatto commerciante con tre spicchi d'aglio") e solo in due casi hanno perfetti riscontri tra i proverbi italiani: *fa quel che il prete dice, non quel che il prete fa* [MiniDP, 478] vs. *fă ce spune popa, nu ce face popa* [Cuceu, 117]; *i preti hanno sette mani per prendere e una per dare* vs. *popa are mână de luat, nu de dat* [Robea, 77].

III.8. Giudizi contraddittori sull'operosità e sui mestieri. In precedenti contributi abbiamo avuto più volte l'opportunità di asserire una delle più forti conclusionia spoglio paremiografico concluso. Qualunque fosse il tema prescelto per il nostro breve studio contrastivo, fra i giudizi espressi in merito ci saranno di sicuro alcuni non solo differenti, ma addirittura opposti. Eccone alcuni esempi in cui si esprimono sentenze contraddittorie sul lavoro e sui vari mestieri: *chi vuol far cinquanta mestieri non ne ha uno giusto* [DP, 254] vs. *se vuoi vivere al mondo onorato, fa' tutti i mestieri che Dio ha creato* [DP, 254]; *il lavoro risana l'anima e il corpo* [Selene, 155] vs. *la poca fatica è sana* [DP, 514]; *lavoro fatto, denari aspetta* [MiniDP, 306] vs. *col lavoro non ci si arricchisce* [DP, 513]; *lavoro è sanità* [Guerini, 210] vs. *chi fatica muore presto* [DP, 513]; *la penna è più leggera della zappa* vs. *ne ammazza più la penna che la vanga* [DP, 256].

Anche tra i proverbi romeni ci sono alcuni che testimoniano la coesistenza di opinioni contrariesu questo argomento: *meșteșuguri cât de multe in țara ta să*

dobândești dacă vrei s-o îmbogățești și s-o împodobești [Zanne, 535] "acquisisci quante arti puoi nel tuo paese se lo vuoi far arricchire ed abbellire" vs. *celui cu meserii multe casa-i este fără curte* [Cărare,85] "chi fa troppi mestieri ha la casa senza cortile"; *câte sate a umblat atâtea meșteșuguri a învățat* [Cărare, 85] "quanti paesi ha girato, tanti mestieri ha imparato" vs. *douăsprezece meserii, treisprezece sărăcii* [PZG, 65] " dodici mestieri, tredici dispiaceri"; *cine face - sieși face* [Cărare, 85] "chi fa, fa per se stesso" vs. *munca muncitorului pe mâna risipitorului* [Golescu, 106] " il lavoro dell'uomo operoso va tutto allo scialacquatore".

IV. Alcune considerazioni stilistiche. Ogni raccolta paremiografica è di per sé un piccolo compendio di procedimenti stilistici, da frequenti strutture prosodiche in rima (*l'abile, esperta e diligente mano, ovunque vada non lavora invano* [DPI, 18]; *ai carte, ai parte; n-ai carte, n-ai parte* [Cărare, 69]), a sorprendenti metafore e metonimie (*loda lo scalpello, attieniti al pennello, costa meno e par più bello* [Selene, 233]; *se il lavoro fosse un cane, di cani non ce ne sarebbero più* [Selene, 155]; *uomo ozioso è il capezzale del diavolo* [MiniDP, 413] ecc.) e a strutture sintattiche elaborate, come quelle ternarie o basate su enumerazioni (*poeti, pittori e pellegrini a fare e a dire sono indovini* [MiniDP, 464]; *l'avvocato vive di carne arrabbiata, il dottore di carne malata e il becchino di carne morta* [DP, 234]; *sette suonatori, sette pescatori e sette cercatori di tartufo fanno ventun poveri* [DP, 258]).

Sono spettacolari le simmetrie, i giochi antonimici, i calembours, le polisemie, le similitudini fonetiche (*a tutti i poeti manca un verso* [Guerini, 312]; *traduttori, traditori* [MiniDP, 609]; *il prete battezza i bambini, l'oste il vino* [DP, 262]; *i medici ti purgano il corpo e la borsa* [DP, 262]; *l'avvocato prima ti parla e poi ti spoglia; il medico prima ti spoglia e poi ti parla* [DP, 234]; *la pittura è una poesia tacita e la poesia una pittura loquace;chi vive di penna vive di pena* [DPI, 163]; [Selene, 233]; *a Prati c'è più preti che a Pistoia staia* [MiniDP, 478]).

Vogliamo concludere con ribadirela forza del buon umore dei proverbi delle due lingue consorelle. Infatti le paremiesono inoltre anche deliziosi campioni di umorismo, il quale scatta da un'ironia rilassata e bonaria (*voglia di lavorar saltami addosso, e fammi lavorar meno che posso* [Selene, 155]; *chi ha inventato il lavoro non aveva niente da fare* [DP, 513]; *soldato che fugge, buon per un'altra volta* [MiniDP, 567]; *leneșul e greu să se apuce de lucru, că de lăsat se lasă oricând* [PR,177] "per il pigro è più difficile mettersi a lavorare, visto che a smettere è bravo"; *de s-ar fi apucat să facă pălării, toți oamenii s-ar fi născut fără cap* [Cuceu, 246] "se si fosse messo a fare cappelli, tutti quanti sarebbero nati senza la testa"; *olarul pune toarta unde-i vine* [PR, 105] "il vasaio attacca il manico dove gli pare") o da un'ironia pungente e sarcastica (*i mezzani sono i pidocchi del diavolo* [GDPI, 826]; *il beccaio non ama il pescatore* [GDPI, 616]; *doctorul scurteaza boala* [DP, 262]"il dottore accorcia la malattia").

Bibliografia

BOGGIONE, Valter / MASSOBRIO, Lorenzo. 2007. *Dizionario dei proverbi. I proverbi italiani organizzati per temi*, Torino: UTET. [DP].

BOTEZATU, Grigore /HÂNCU, Andrei eds. 2003. *Dicţionar de proverbe şi zicători româneşti*, Ediţia a III-a. Bucureşti: Litera Internaţional, Chişinău: Litera [DPZR].

CARTALEANU, Tatiana / COSOVAN, Olga / CARTALEANU, Elena. 2007. *Dicţionar de proverbe comentate*, Chişinău: I.E.P. Ştiinţa [DPC].

CASADEI, Federica. 1996. *Metafore ed espressioni idiomatiche. Uno studio semantico sull'italiano*, Roma: Bulzoni Editore.

CĂRARE, Valentina, ed. 2008. *Dicţionar de proverbe româneşti*, Bucureşti: Editura All [Cărare]

CUCEU, Ion. 2006. *Dicţionarul proverbelor româneşti. 7777 texte din dicţionarul tezaural paremiologiei româneşti*, Bucureşti-Chişinău: Litera International [Cuceu].

DI ROSA, Benvenuto. 1980. *Proverbi italiani per regioni*, Milano: Club degli Editori [PIR]

FALASSI, Alessandro. 1990. *Proverbi toscani commentati*,Bologna: Edizioni Mida [PTC]

GHEORGHE, Gabriel. 1986. *Proverbele româneşti şi proverbele lumii romanice*, Bucureşti: Editura Albatros [Gheorghe].

GIUSTI, Giuseppe / CAPPONI, Gino. 2001. *Proverbi toscani*, Roma: Newton&Compton Editori [PT]

Ghicitori, proverbe, zicători (s.a.). 2007. Bucuresti: Andreas Print [GPZ].

GOLESCU, Iordache. 1979. *Proverbe comentate*. Ediţie îngrijită de Dr. Gh. Paschia, Bucureşti: Editura Albatros [Golescu].

GROSU, Elena ed. 2007. *Dicţionar de proverbe şi zicători*, Chişinău: Editura Epigraf [DPZ].

GUAZZOTTI, Paola / ODDERA, Maria Federica. 2006.*Il Grande dizionario dei proverbi italiani con CD-ROM per Windows*, Bologna: Zanichelli [GDPI].

GUAZZOTTI, Paola / ODDERA, Maria Federica. 2008. *Il Mini Dizionario dei Proverbi*, Bologna: Zanichelli [MiniDP].

GUERINI, Nicola. 2003. Dizionario dei proverbi. *Detti e modi di dire della tradizione popolare*, Roma: Rusconi Libri [Guerini].

HINŢESCU, Ion C. 1985. Proverbele românilor, Ediţie îngrijită de Constantin Negreanu şi Ion Bratu. Cuvînt înainte de I.C. Chiţimia, Timişoara: Editura Facla [Hinţescu].

KISELEFF, Beatrice. 2006. *Proverbe, zicători, ghicitori*, Bucureşti: Editura Elis [PZG].

LURATI**,** Ottavio. 2002. *Per modo di dire... Storia della lingua e antropologia nelle locuzioni italiane ed europee*, Bologna: CLUEB.

MAGDAN, Leon ed. 1996. *Cele mai frumoase proverbe. Proverbi biblice şi proverbe populare româneşti*. Antologie de Leon Magdan, Bucureşti: Editura Mateiaş[Magdan].

MUNTEAN, George ed. 1984. *Proverbe româneşti*. Antologie, text stabilit, glosar, indice tematic, postfaţă şi bibliografie de George Muntean, Bucureşti: Editura Minerva[*PR]*.

RAHMIL, Monica ed. 1988. Ghicitori şi proverbe, vol. II Proverbe, zicători, Bucureşti:Editura de Stat pentru Literatură şi Artă [GP].

ROBEA, Mihail ed. 2001. *Proverbe, zicători, ghicitori şi strigături*, Bucureşti: Casa Editorială Muntenia[Robea].

SĂLIŞTEANU, Oana. 2007. *"A tavola non si invecchia". Alcune considerazioni sulla filosofia del mangiare in proverbi e modi di dire italiani in Marina Castiglione e Giuliano Rizzo (a cura di), Parole da gustare. Consuetudini alimentari e saperi linguistici. Atti del Convegno Di mestiere faccio il linguista. Percorsi di ricerca*, Palermo – Castelbuono 4-6 maggio 2006, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, Palermo (Italia), 2007, pag. 251-266.

SĂLIŞTEANU, Oana. 2012. *Strutture binarie e ternarie nei proverbi italiani e romeni, in Quaestiones Romanicae*. Colocviul International Comunicare si Cultura in Romania europeana, Szeged (Ungaria), Jate Press, 2012, ISBN 978-963-315-112-9, pp. 248-252.

SĂLIȘTEANU, Oana. 2013. *Realia e argomenti dissimili nei proverbi e nei modi di dire italiani e romeni, in Discorso, identità e cultura nella lingua e nella letteratura italiana*. Atti del Convegno Internazionale di studi di Craiova (21-22 settembre 2012), a cura di Elena Pirvu, Craiova, Universitaria, 2013, pag. 389-395.

SĂLIȘTEANU, Oana. 2013. *Riso – Pianto, Allegria – Amarezza:presenze e commenti nei proverbi e nei modi di dire italiani e romeni*, in QuaestionesRomanicae II/2, Colocviul internaţional Comunicare şi cultură în România europeană, ediţia a II-a 24-25.09. 2013. Antichitate şi (post)modernitate: paradigme evolutive în România, Jate Press, Szeged, 2013, pag. 548-554.

SĂLIȘTEANU, Oana. 2015. *Proverbio non falla? Intorno al commento contraddittorio nelle paremie italiane e romenein L'Italia e la cultura europea*, a cura di Anna Klimkiewicz, Maria Malinowska, Alicja Paleta e Magdalena Wrana,Franco Cesati Editore, pag. 459-465.

SĂLIȘTEANU, Oana. 2015. *Giocoso e umoristico nei proverbi e nei detti italiani e romeni* in Quaestiones Romanicae, editia III, 3-4 oct 2015, Actele Colocviului International Comunicare si Cultura in România Europeana CICCRE III, Szeged, Ungaria, Jate Press, EUV, Timişoara, pag. 507-513.

SĂLIȘTEANU, Oana. 2015. *Espressione e commento dell'inutilità nei proverbi e nei modì di dire italiani e romeni*in Radica Nikodinovska (a cura di), Parallelismi linguistici, letterari e culturali. Atti del convegno di italianistica, Ohrid, 2014, Università "Ss. Cirillo e Metodie" di Skopje, Skopje, pag. 483-491.

SĂLIȘTEANU, Oana. 2016. *Il commento dell'identità e dell'alteritàetnica nei proverbi e nei modi di dire italiani e romeni*, in Dal Maso, Elena; Navarro, Carmen (a cura di): Gutta cavat lapidem. Indagini fraseologiche e paremiologiche, Mantova, Universitas Studiorum, pag. 389-401.

SĂLIȘTEANU, Oana. 2016. *Vita e Morte commentate nei proverbi italiani e romeni*, în Quaestiones Romanicae, Lucrările Colocviului internațional Comunicare și cultură în România europeană, ediția a IV-a, 2-3 octombrie, 2015, Szeged, Editura Jate Press, "Jozsef Attila" Tudomanyi Egyetem Kiado și Timișoara, Editura Universității de Vest, pag.342-350.

SELENE, Annarosa. 2004.*Dizionario dei proverbi. La millenaria esperienza umana nei motti e nelle sentenze della cultura popolare*, Milano: Gruppo Editoriale Armenia[Selene]

SCHWAMENTHAL, Riccardo / STRANIERO, Michele L. 1991.*Dizionario dei proverbi italiani, 6000 voci e 10000 varianti dialettali*, Milano: Biblioteca Universale Rizzoli [DPI].

VIDRAŞCU, Anatol ed. 2011. *Proverbele şi zicătorile românilor*, Bucureşti: Editura Litera[PZR]

ZANNE, Iuliu A. 1959. *Proverbele romînilor. Proverbe, zicători, povăţuiri, cuvinte adevărate, asemănări, idiotisme şi cimilituri* de Iuliu A. Zanne, ediţie îngrijită de C. Ciuchindel, Prefaţă de Mitu Grosu, Bucureşti: Editura Tineretului [Zanne].

Langue et littérature françaises

French Language and Literature

Ioana MARCU
(Université de l'Ouest Timişoara)

Évolution de l'écriture chez Faïza Guène. Du « roman d'une adolescente pour des adolescents » au « roman de l'âge adulte »

Résumé: « Roman d'une adolescente pour des adolescents » (Marc Sourdot) et « roman de l'âge adulte » (Hubert Artus), des syntagmes qui conviennent de merveille à deux romans de cette « Sagan des cités », surnom de Faïza Guène, écrivaine d'origine algérienne, née dans la banlieue parisienne, représentante de la littérature des « intrangères ». *Kiffe kiffe demain*, son premier roman publié en 2004, traduit en 28 langues, un véritable phénomène, est écrit dans une langue fortement oralisée, rythmée, propre aux adolescents des cités. *Un homme, ça ne pleure pas*, paru en 2014, témoigne d'une écriture beaucoup plus maîtrisée, même si elle garde un caractère parlé. Entre ces deux pôles, on découvre deux autres romans – *Du rêve pour les oufs* (2006) et *Les Gens du Balto* (2008) – de même qu'une nouvelle publiée en 2007. Nous nous proposons d'analyser l'évolution du style de Guène et les résultats du contact entre des langues, niveaux de langue et cultures différentes dans l'espace de ses écrits. Nous constaterons que, pour être *littéraire*, la langue d'écriture ne doit pas être strictement *pure* et *normée;* elle peut emprunter également la couleur de l'espace où elle est employée couramment – la couleur *grise* – et passer de la *rue* à l'*écrit* tout en gardant ses traits définitoires – *oralisée*, *déguisée*, *épicée*.

Mots-clés: langue littéraire, langue grise, verlan, langue oralisée, emprunts

Abstract: (Evolution of writing in Faïza Guène. From "a teenager's novel for teenagers" to the "novel of adulthood") "Roman d'une adolescente pour des adolescents" (Mark Sourdot) and "roman de l'âge adulte" (Hubert Artus), two phrases that are appropriate to wonder two novels of this "Sagan des cités," nickname we often give to Faïza Guène, writer of Algerian origin, born in the suburbs of Paris, representing the literature of "intrangères". *Kiffe kiffe demain*, his first novel published in 2004, real phenomenon translated into 27 languages, is written in a language strongly oralized, rhythmic, specific to the teenagers of *cités*. *Un homme, ça ne pleure pas*, published in 2014, shows a much more controlled writing, even if it keeps a oralized character. Between these two poles, one discovers two other novels - *Du rêve pour les oufs* (2006) and *Les Gens du Balto* (2008) - and a short story published in 2007. In our intervention, we propose to see how evolved the Guène's style and what are the results of the contact between languages, cultures and language levels in the space of his writings. We find that to be literary, writing language should not be strictly pure and standardized; it can also take the color of the space where it is widely used - the gray - and pass the street in writing while keeping its defining features - oralized disguised, spicy.

Keywords: literary language, gray language, verlan, oralized language, loans

> Canonul occidental a trecut în ultimele două decenii prin mai multe încercări. Asemenea unei cetăţi asediate din toate părţile, cucerită în mod paradoxal prin pătrunderea făţişă ori furişă pe mai multe culoare vizibile ori subterane, canonul dă semnele unei expansiuni tumultuoase şi ireversibile, încât din cetate asediată a devenit un oraş multicolor. Celebra formulă impusă de criticii severi ai canonului occidental, descriind prin doar trei cuvinte pe autorii ce-i asigură perenitatea (bărbaţi, morţi, albi), trece prin demontări dure, produse de avalanşa vieţii literare: scriitoarele cuceresc public şi premii (în ultimul deceniu, trei prozatoare nobelizate) şi acaparează piaţa literară, autorii cu succes uriaş aduc în ficţiune lumi exotice […]. Până şi una dintre marile culturi europene, cea franceză, care a dat tonul în evoluţia curentelor literare vreme de două-trei secole, se împrospătează şi se revigorează graţie unui suflu nou. (Lăsconi 2009, 28)[1].

1. Considérations préliminaires

La littérature issue de l'immigration maghrébine a deux grandes vedettes. D'un côté, il y a Azouz Begag. Né en 1957 dans la banlieue lyonnaise dans une famille originaire d'Algérie, il se fait connaître dans les années 1980 avec la publication de son premier roman *Le Gone du Chaâba* (1986). Possesseur d'un doctorat en économie, il est sociologue, politicien (ministre délégué à la promotion de l'égalité des chances, conseiller culturel de l'Ambassade de France au Portugal), chercheur au CNRS. Il est également scénariste, romancier, nouvelliste. Il est l'auteur d'une trentaine de romans et de nouvelles pour les adultes et les enfants et d'une vingtaine d'essais. Il vient de publier son dernier roman – *La voix de son maître* – et son dernier essai – *La faute aux autres*. De l'autre côté, il y a Faïza Guène. Sans avoir un parcours aussi riche que celui de Begag (n'oublions pas qu'elle a 32 ans), elle est cependant le nom le plus connu de la littérature issue de l'immigration maghrébine de ces dernières années. Elle est née à Bobigny, une commune située dans le département de la Seine-Saint-Denis, dans une famille d'origine algérienne. Elle a grandi et continue à vivre à Pantin, dans la banlieue nord

[1] « Le canon occidental a traversé ces deux dernières décennies plusieurs épreuves. De même qu'une forteresse assiégée de tous les côtés, conquise paradoxalement à la suite d'une intrusion à la vue de tous ou clandestine par des couloirs visibles ou souterrains, le canon laisse entrevoir les signes d'un rayonnement bruyant et irréversible, devenant, d'une forteresse assiégée, une ville multicolore. La formule célèbre imposée par les critiques intransigeants du canon occidental pour décrire en trois mots les auteurs qui assurent sa pérennité – hommes, décédés, blancs – connaît aujourd'hui des renversements brutaux, conséquences d'une avalanche de la vie littéraire: les écrivaines séduisent le public, gagnent des prix (la dernière décennie a compté trois auteures nobélisées) et conquièrent le marché littéraire, les écrivains reconnus introduisent dans leurs œuvres de fiction des mondes exotiques […]. Même l'une des plus grandes cultures européennes, la culture française, qui a servi de modèle dans l'évolution des courants littéraires pendant deux ou trois siècles, se revifie et se rafraîchit grâce à un nouveau souffle » (notre traduction).

de Paris. Précoce, elle fréquente des ateliers de lecture et d'écriture. Boris Séguin, professeur de français, envoie aux éditions Hachette quelques pages rédigées par la jeune fille pendant ces ateliers. La maison d'édition décide aussitôt de les publier sous la forme d'un roman. Guène « [était alors] simple lycéenne de 17 ans et tout cela [lui] paraissait irréel »[2]. C'est ainsi que sa vie change du jour au lendemain. Elle publie donc son premier roman, *Kiffe kiffe demain*, en 2004 – un véritable succès auprès du public. Elle sort ensuite *Du rêve pour les oufs* (2006), *Les Gens du Balto* (2008) et *Un homme, ça ne pleure pas* (2014). Elle publie également une nouvelle – « Je suis qui je suis » – dans le volume collectif *Qui fait la France* (2007)[3]. Elle a réalisé plusieurs courts-métrages (*La Zonzonnière* en 1999, *RTT* et *Rumeurs* en 2002 et *Rien que des mots* en 2004) et un documentaire (*Mémoires du 17 octobre 61* en 2002).

« Un ovni dans le monde des lettres » (Citron 2015), « l'une des rares banlieusardes à être publiée chez un gros éditeur » (Dendoune 2015), « Sagan des cités » (Fohr 2004), « petite sœur de Jamel Debbouze » (Fohr 2004), « o copilă teribilă » [« une enfant terrible »] (Lăsconi 2009), « Candide en banlieue » (Alilat 2004), « la sale môme qui écrit des best-sellers » (Subtil 2006), voilà seulement quelques surnoms que la presse a donnés à Faïza Guène (et que la jeune écrivaine refuse avec obstination[4]). Mais pourquoi cette écrivaine jouit-elle d'un tel intérêt de la part des journaux[5] ? Pourquoi a-t-elle un si grand succès auprès du public (notamment un public jeune) ? Qu'est-ce qu'elle a de différent par rapport aux autres écrivains de sa génération ? La lecture de ses romans nous donne la réponse: ce qui séduit le lecteur, c'est avant tout son style, sa manière d'écrire, d'apprivoiser la langue. En effet, c'est avec Guène, cette auteure qui refuse (comme beaucoup de ses confrères, d'ailleurs) de se laisser réduire à la condition (ingrate) d'« écrivain de banlieue », qu'une nouvelle étape s'ouvre dans la littérature issue de l'immigration maghrébine. C'est avec elle que l'écriture féminine commence en effet à s'enrichir véritablement de productions littéraires variées d'où émane le désir de dialogue, de conciliation, de croisement, de métissage.

Dans ce qui suit, nous nous proposons de voir si et comment a évolué, à travers le temps, le style de Faïza Guène, comment elle est passée d'un roman que l'on pourrait qualifier d'« adolescentin » (si l'on pense à l'âge de son auteure, de son personnage féminin et de son public) à un roman plus mûr qui aborde un sujet

[2] Propos de Faïza Guène cités dans Bounaïm 2013, 59.

[3] Dans sa note de lecture de l'ouvrage *Chroniques d'une société annoncée* publié par le collectif *Qui fait la France* aux éditions Stock (2007), Fabrice Pliskin estime que c'est grâce à cette nouvelle que « le lecteur mort d'ennui [après la lecture des autres textes] renaît avec la truculente romancière Faïza Guène » (2007).

[4] Voir Alilat 2004.

[5] Il faut cependant savoir que c'est (presque) uniquement la presse généraliste qui consacre des articles / notes de lecture aux romans de Guène. Il ne s'agit pas d'une situation isolée, mais, tout au contraire, assez répandue dans le cas des écrivains issus de l'immigration maghrébine. Voir dans ce sens la thèse de doctorat de Kenneth Olsson, *Le discours beur comme positionnement littéraire. Romans et textes autobiographiques français (2005-2006) d'auteurs issus de l'immigration maghrébine*, Université de Stockholm, 2011.

universel – l'héritage, les racines – et qui donne la parole à un personnage masculin. Étant donné l'espace limité de cette étude, nous nous arrêterons brièvement sur les aspects les plus importants de son évolution.

2. Une langue d'écriture *croisée*

Avant d'entrer dans le vif du sujet de notre contribution, quelques observations s'imposent au sujet de la langue d'écriture des auteurs issus de l'immigration maghrébine.

Dans son article « Roman et langue au XX^e^ siècle », Véronique Gocel montre que les œuvres romanesques offrent souvent des informations sur la langue d'une époque. Il s'agit des mots nouveaux ou des emplois particuliers de certains termes qui abondent dans la littérature du XX^e^ siècle et la « color[ent] […] d'une couleur spécifique et contemporaine » (Gocel 2002, 45). Gocel conclut: « si le texte romanesque est un miroir, ne l'est-il donc pas, d'abord, de la langue d'une époque ? » (2002, 45). Même si Véronique Gocel s'intéresse dans son étude uniquement à des écrivains français (Céline, Queneau, etc.), ces réflexions peuvent se confirmer, avec un certain ajustement, dans le cas du corpus romanesque issu de l'immigration maghrébine. Quelle que soit l'époque où ils ont été publiés, les romans des écrivains « intrangers » sont le miroir de leur temps ou, plutôt, le miroir d'un temps (à partir des années 1970-1980 jusqu'à présent) et d'un espace (la banlieue, la cité, le quartier, la rue). Avec l'avènement dans la littérature des représentants de la *périphérie*, la langue des « toxi-cités », la langue *grise*, n'est plus seulement « l'objet du jeu de ceux qui l'utilisent, la parlent » (Goudaillier 1997, 10) quotidiennement. Elle est dorénavant l'objet d'une activité *ludique* et *spontanée* de ce qui ont choisi la voie / voix de l'écriture.

À l'instar des jeunes de la rue, dont ils se réclament, les écrivains issus de l'immigration maghrébine « tordent » la langue française, lui dé-forment et re-forment les mots en les « coupant » et / ou en les « renversant » (Goudaillier 1997, 9), y introduisent des marques identitaires ou « des formes parasitaires, […] construites par divers procédés formels ou empruntées à d'autres dialectes et langues » (Goudaillier 1997, 9), la « déstructurent ». En s'attaquant à la langue littéraire normée, en écrivant *autrement*, ils se font donc *leur* langue, une langue moins contrôlée, relâchée, desserrée de toute contrainte (Gocel 2002, 46). Et c'est justement dans cette manière d'écrire, à mi-chemin entre l'écrit et l'oral (ou plutôt à proximité du parler) que réside tout l'intérêt de la littérature des « intrangers ». Les problématiques traitées dans les romans sont quasiment les mêmes – racisme, violence, statut des jeunes filles, statut des parents, etc. –; le fil narratif est pratiquement toujours linéaire, avec quelques digressions dans le passé; l'action se déroule d'habitude sur une grande scène – les banlieues des grandes villes françaises –, avec quelques épisodes déroulés au de-là de la Méditerranée, etc. Ce qui attire le lecteur et qui fait donc la richesse de ce corpus hors normes est la langue

d'expression, voire l'admirable maîtrise de la langue d'écriture. Si la phrase garde une structure (très) simple (sujet+verbe+complément), le travail sur les mots est admirable. Karim Amellal, lui-même écrivain issu de l'immigration maghrébine, parle d'une « exceptionnelle créativité » (2015, 9) de ses confrères qui les individualisent par rapport à la génération des auteurs beurs des années 1980[6]. Selon Amellal, ce travail sur la langue (littéraire) française, la manière dont ces écrivains « malaxent » et « refaçonnent à leur goût » les mots « en fonction de leurs besoins et de ceux de leurs personnages » (2015, 9), la manière aussi dont ils « tordent » la langue française, la « recomposent » et l'« éclatent », représentent assurément une contribution (conséquente) « à son renouvellement, à sa régénérescence, à sa modernité » (2015, 9). N'oublions pas qu'il y a quelques années, plus précisément en 2007, le collectif *Qui fait la France ?*, présidé par Mohamed Razane et rassemblant neuf autres artistes issus pour la plupart de la banlieue – Samir Ouazene, Khalid El Bahji, Karim Amellal, Jean-Eric Boulin, Dembo Goumane, Faïza Guène, Habiba Mahany, Mabrouck Rachedi, Thomté Ryam – avait déjà exprimé sa « volonté de rompre avec une langue jugée trop classique pour traduire la réalité du ghetto s'inscrivait dans une vieille tradition de la littérature française qui considérait selon la formule de Stendhal, qu'"un roman, c'est un miroir que l'on promène le long d'un chemin" » (Amellal 2015, 8).

Trois traits caractérisent cette langue littéraire « intrangère »: l'*oralisation*, l'*épicement* et le *déguisement*. La langue d'écriture des auteurs issus de l'immigration maghrébine est tellement proche de la langue parlée de la rue que le lecteur a la vive impression de se trouver devant une personne qui raconte une histoire à haute voix. Le caractère oral de l'écriture se manifeste à travers des procédés lexicaux (les mots exclamatifs, le superlatif, la siglaison, etc.), sémantiques (la métaphore, la métonymie, etc.), pragmatiques (rythme accéléré des échanges, présence des verbes introducteurs, présence des incises, etc.), prosodiques (les points d'exclamation et d'interrogation, les points de suspension, la répétition d'une lettre à l'intérieur d'un mot, l'emploi des majuscules, etc.), morphosyntaxiques (le pronom démonstratif *ça*, le pronom *on*, la suppression du premier élément de la négation, la disparition du pronom sujet dans les constructions impersonnelles, etc.) et

[6] Karim Amellal (2015, 8) explique parfaitement cette différence de style: « Marquée par l'hybridité, la langue des auteurs de la génération des années 2000 se distingue […] de celle de leurs aînés. Ces derniers se caractérisaient par la coexistence, parfois l'affrontement, de deux identités, celle du pays d'origine et celle du pays d'accueil, qui transparaissaient dans leurs textes et se répercutaient dans la langue. Pour la génération suivante, enracinée en France, la fragmentation identitaire est moins vive: il n'y a plus deux identités qui s'opposent, comme dans *Le gone du Chaâba* [d'Azouz Begag], deux cultures qui se font face et se regardent, se toisent, se jugent, mais une seule, produit de l'hybridité, d'une fertilisation croisée entre la culture des parents, lointaine, et celle de ces personnages qui, à l'image de leurs auteurs, sont nés en France. Cette identité nouvelle qui émerge dans les romans des années 2000 ce n'est plus celle de l'immigration, mais celle des banlieues, de la cité, et elle s'exprime dans une langue, un phrasé, un rythme, souvent une dureté qui s'enracinent dans ces territoires […]. Le langage utilisé reflète la dureté de l'univers qu[e] [les auteurs] décrivent et la violence des situations. L'usage du verlan, de mots crus, d'un rythme haché, saccadé, d'un registre populaire permet ainsi de traduire, de représenter le réel tel qu'ils le perçoivent ».

phonétiques (transcription de la prononciation de certains personnages, etc.), procédés présents à la fois dans le narré et le dialogue des personnages. L'*épicement* de la langue d'écriture est dû au contact quotidien des auteurs avec différentes langues (l'arabe en tant que langue de la mère, les langues africaines, la langue tsigane, l'anglais, etc.). Quant au *déguisement*, il est la conséquence d'une *réorganisation* lexicale (Sourdot 2002, 34). La langue d'écriture revêt alors des habits curieux, parfois déroutants, étranges et insolites, altérés, ayant souvent un (fort) caractère cryptique, inassimilables à une langue littéraire normée. La (re)verlanisation, la troncation, l'argot deviennent des procédés communs, voire indispensables, pour les écrivains issus de l'immigration maghrébine qui inscrivent l'intrigue de leurs romans dans des « toxi-cités » et mettent en scène des personnages entre-les-deux, se réclamant de ces espaces périphériques. Si la langue *grise* de la rue est, selon Isabelle Anzorgue, « tout d'abord la marque d'une appartenance géographique (département, quartier, cité), puis d'une représentation sociale (classe populaire), et / ou d'une appartenance ethnique (franco / maghrébin) et […] d'une génération en opposition (la jeunesse) » (2006, 62), la langue *grise littéraire* est assurément l'emblème d'un corpus littéraire ou, peut-être, d'un courant littéraire.

En 2007, dans le manifeste qui ouvre leur recueil de nouvelles, les membres du Collectif *Qui fait la France?* affirmaient leur credo artistique:

> Parce que nous pensons que la France est un pays moderne dont le vivre ensemble s'élabore par le décloisonnement des mentalités, la reconnaissance des souffrances particulières, la mise en récit de sa diversité et de ses imaginaires. Parce que nous refusons que l'espace public, seule ressource intellectuelle dont dispose une société pour se penser, soit gaspillé par les vaines polémiques, la dérision systématique, les discours convenus et l'inlassable mise en scène des dominants. Parce que la littérature à laquelle nous croyons, comme contribution essentielle à la guerre du sens, est aux antipodes de la littérature actuelle, égotiste et mesquine, exutoire des humeurs bourgeoises. Parce que nous sommes convaincus que l'écriture, aujourd'hui plus que jamais, ne peut plus rester confinée, molle, doucereuse, mais doit au contraire devenir engagée, combattante et féroce […]. Nous, écrivains en devenir, ancrés dans le réel, nous nous engageons pour une littérature au miroir, réaliste et démocratique, réfléchissant la société et ses imaginaires en son entier. (2007, 7-10)

Faïza Guène, à qui nous nous intéressons dans cette contribution, en digne membre du Collectif et signataire de ce manifeste, a réussi, grâce à son écriture, à matérialiser son ambition, à savoir « apporter un langage littéraire nouveau »[7]. En tant que « sujet "Autre" qui de l'intérieur parle de cet intérieur avec ces traces, des échos d'un ailleurs transposé […], qui fait bouger les frontières entre soi et l'autre, entre l'ici et l'ailleurs, qui les brouille » (Ali-Benali 2015, 1-2), la jeune écrivaine peut se vanter avec des romans fortement appréciés par le public (et même par une partie de la critique). Écrits dans « une langue à mille lieues de celle de l'Académie française, un argot vivant, décapant, déroutant, rigolot en diable » (Rulleau 2006,

[7] ***. 2007. « Faïza Guène présente à Alger son dernier roman », document sans pages disponible sur http://sedia-dz.com/

266) qui donne « des sueurs froides aux traducteurs en quête d'équivalent dans la langue d'arrivée » (Rulleau 2006, 266), *Kiffe kiffe demain*[8], *Du rêve pour les oufs*[9], *Les gens du Balto*[10] et *Un homme, ça ne pleure pas*[11] représentent chacun un souffle nouveau dans le paysage littéraire français.

3. *Kiffe kiffe demain* ou le roman de l'adolescence

La rentrée littéraire de 2004 révèle au public une jeune écrivaine « inconnue de Pantin au langage fleuri » (Payot 2008), jaillie de nulle part. Elle publie son premier roman, un texte étonnant, passionnant, pour certains insolite, écrit dans une langue crue, naturelle, qui introduit le lecteur dans un espace oublié ou, au moins, méprisé – la banlieue. Roman qui « casse la baraque » (Dendoune 2015), *Kiffe kiffe demain* devient vite une des meilleures ventes de l'année 2004 et sera traduit en 28 langues (y inclus le roumain). Son succès est d'autant plus remarquable si l'on pense qu'il s'agit d'un *premier roman* qui passe habituellement inaperçu dans une rentrée littéraire – un véritable « abattoir »[12] – où de grands noms à succès captent toute l'attention. Cent vingt et un auteurs ont été présents au festival annuel du premier roman, organisé à Chambéry en 2005. Selon Florence Morice,

> […] seuls deux d'entre eux ont dépassé les 60 000 exemplaires vendus: Faiza Guène, avec *Kiffe kiffe demain* (Hachette Littérature) et Bernard du Boucheron pour *Court Serpent* (Gallimard), primé par l'Académie française. La première a tout juste 19 ans. Le second, 76. Pour les autres, rarement tirés à plus de 2 000 à 3 000 exemplaires, la moyenne des ventes n'excède pas 1 500 volumes » (Morice 2005).

Ce grand succès du roman de Guène n'est dû aucunement à l'intérêt que la critique littéraire lui aurait porté, mais à sa découverte par le public. Stéphanie Chevrier, éditrice chez Flammarion, explique cette situation: « Ce sont les lecteurs qui ont fait le succès de Faïza Guène, puisque ce sont les lecteurs qui l'ont lue, qui l'ont achetée, et les libraires aussi qui ont bien mis en avant son livre. Ce n'est pas la critique au départ » (Olsson 2011, 207). Guillaume Allary, l'éditeur de Faïza Guène chez Hachette Littératures, confirme ce rôle du lecteur dans le succès de la jeune écrivaine: « Les journalistes qui tout de suite se sont intéressés à son travail, ça n'a pas été les journalistes littéraires, ce sont des journalistes de société. Donc, bien sûr c'est un roman, bien sûr des gens en ont parlé comme un roman, mais en fait, on en a d'abord parlé comme un phénomène de société, et pas comme littérature » (Olsson 2011, 207). Pour Marc Sourdot, on ne peut expliquer le nombre important d'exemplaires vendus – 15.000 exemplaires en deux mois, 400.000 exemplaires « toutes éditions françaises confondues » vendus en quatre ans – uniquement par un

[8] Désigné dorénavant par l'abréviation *KKD*.
[9] Désigné dorénavant par l'abréviation *RO*.
[10] Désigné dorénavant par l'abréviation *LGB*.
[11] Désigné dorénavant par l'abréviation *HCP*.
[12] Propos de Raphaël Sorin cités dans Morice 2005.

« phénomène de mode passager », mais, et nous adhérons complètement à ces propos, « bien plutôt [par] la qualité intrinsèque de ce roman » (2009, 495).

Roman « frais et novateur » (Zerouala 2014), « non-conformiste » (Grigore 2009), drôle et optimiste, *Kiffe kiffe demain* parle « sans chiqué » du quotidien de « nos banlieues » (Payot 2008). Souvent perçu uniquement comme un journal intime de l'écrivaine ou comme une œuvre autobiographique, le texte est sans doute, et l'auteure a souvent insisté sur ce fait, un récit fictionnel, formé d'une quarantaine de chapitres très courts, construits autour de Doria, âgée de 15 ans, qui raconte son quotidien dans la banlieue Livry-Gargan, située à une bonne dizaine de kilomètres de Paris. La jeune fille vit avec sa mère, Yasmina, femme de ménage dans un Hôtel Formule 1 de Bagnolet, qui parle mal le français (elle va suivre finalement un cours d'alphabétisation grâce auquel elle va pratiquement changer sa vie) et qui n'a toujours pas visité Paris, malgré les vingt ans écoulés depuis son arrivée en France. Son père (dont le nom n'apparaît pas dans le roman), contrarié à cause de l'incapacité de sa femme de lui donner un garçon, quitte le foyer familial et part au Maroc où il épouse une jeune femme plus féconde. Doria passe son temps avec Nabil et Hamoudi. Nabil, l'intello, le « nul » (KKD, 46) car soumis à sa mère, l'aide avec ses devoirs, lui vole un premier baiser et lui fait connaître l'amour et la déception. Hamoudi, fumeur et dealer de hashish, ancien « taulard », est le meilleur ami de Doria et incarne pour elle l'image de l'homme idéal. Ils aiment discuter pendant des heures dans le hall de l'immeuble. Hamoudi, malgré son passé obscure, récite même à sa jeune amie des poèmes de Rimbaud. À l'école, Doria rencontre de grandes difficultés et finalement elle se voit proposer une place en CAP coiffure, sans que personne ne lui demande son avis. Dans la galerie des personnages du roman, il y a aussi Madame Burlaud, la psychologue; les assistantes sociales qui se succèdent, dont le vrai nom n'est jamais cité (Dubois, Dupont, Dupré, Dumachin, Dutruc, Duquelquechose, Dubidule); Lila qui donne à la jeune fille la chance de gagner un peu d'argent et qui va finalement épouser Hamoudi; Aziz l'épicier du quartier, un possible prétendant pour sa mère.

Roman du « je », puisque « du premier au dernier chapitre c'est à travers les mots, les regards et les pensées de l'héroïne que nous pénétrons l'univers du roman » (Sourdot 2009, 495), *Kiffe kiffe demain* est avant tout un roman du « jeu »[13]. Ce jeu autour de la langue d'écriture, parfaitement mené par l'écrivaine qui sait à merveille choisir les bons mots pour faire passer son message, pour créer des dialogues presque réels, pour créer l'impression de vraisemblance, confirme une « grande maîtrise de la stylisation des traits d'oralité » (Sourdot 2009, 498).

Il est vrai que l'histoire de Doria aurait pu attirer le public car elle l'introduit dans un espace périphérique, souvent méconnu, craint ou même exotique – la

[13] Un des sous-titres de l'article « Mots d'ados et mise en style: *Kiffe kiffe demain* de Faïza Guène » de Marc Sourdot (2009) est « Une langue du "je" et du "jeu" ».

banlieue. Mais, selon Marc Sourdot, et nous adhérons complètement à cette idée, il faut aller bien plus loin. Son succès est dû avant tout à

> […] une véritable complicité avec ses jeunes lecteurs tout en établissant, également, une réelle complicité, grâce à sa maîtrise des mécanismes stylistiques de la polyphonie, avec un public beaucoup plus large. Alors, roman d'une adolescente pour les adolescents, certes, mais dont l'écho se fait entendre bien au-delà d'un groupe, d'un territoire ou d'une génération » (Sourdot 2009, 504-505).

4. *Du rêve pour les oufs* ou le roman de la confirmation

Deux ans après la publication du roman-phénomène *Kiffe kiffe demain*, Faïza Guène revient sur la scène littéraire avec une nouvelle œuvre romanesque – *Du rêve pour les oufs*. Le succès de son premier roman a certainement eu une grande influence sur l'horizon d'attente de son deuxième récit. Si *Kiffe kiffe demain* a été tiré, comme nous venons de le voir, à 1500 exemplaires, *Du rêve pour les oufs* a un premier tirage de 50 000 exemplaires. Il devient vite le chouchou des médias.

Cette fois l'écrivaine donne la parole à Ahlème, une jeune femme indépendante. Âgée de vingt-quatre ans, elle a dû s'approprier le rôle de chef de la famille après que son père, le Patron, est devenu invalide, suite à un accident. Sa mère étant assassinée lors d'un attentat en Algérie, Ahlème doit s'occuper également de son petit frère, Foued, souvent en conflit avec l'autorité. Alors, elle enchaîne toutes sortes de petits boulots pour pouvoir subvenir aux besoins de sa famille. Quand elle ne doit pas s'occuper de son père, aller chercher son frère au commissariat de police ou faire la queue devant la préfecture pour renouveler sa carte de séjour, elle passe son temps en compagnie de sa deuxième mère, Tante Mariatou, de ses amies, Nawel et Linda, de Tonislav, un Yougoslave clandestin dont elle tombe follement amoureuse ou bien elle fréquente le Café des Histoires, où elle note dans son cahier des histoires inventées. Pour arracher son petit frère à la vie de la cité et, à la fois, pour retrouver une partie d'elle-même, abandonnée de l'autre rive de la Méditerranée lorsqu'elle est partie pour la France, Ahlème retourne en Algérie. Sur place, « de l'autre côté », elle ne retrouve plus rien de ce qu'elle avait connu et comprend qu'elle n'est pas chez elle, là-bas non plus.

Du rêve pour les oufs éclipse largement, comme le remarque Kenneth Olsson, d'autres romans apparentés à la littérature issue de l'immigration maghrébine publiés à peu près à la même époque (*Plaqué or* de Nora Hamdi ou *Vivre à l'arrache* d'El Driss). Malgré cette attention dont elle jouit, l'œuvre de Guène se voit rarement analysée d'un point de vue littéraire. La plupart des journalistes se contentent de la lecture référentielle et de l'identification des éléments d'une réalité extra-textuelle, ce qui influe largement sur leur lecture. En parcourant ces comptes-rendus où les auteurs mettent l'accent sur l'origine de l'écrivaine, sur la vie dure dans les banlieues, sur le décor déprimant où vivent tant d'immigrés, etc., le lecteur finit souvent par se demander s'il a affaire à une œuvre littéraire ou, plutôt, à un document sociologique ou

à un témoignage. Heureusement, il y a également des journalistes qui passent au-delà d'une lecture simpliste, pénètrent vraiment dans le texte et notent le travail littéraire incontestable de Guène[14]. Ils retiennent alors la créativité de l'écrivaine, la langue d'écriture métissée, le style rythmé, éléments qui attestent sûrement le fait que Faïza Guène « vaut bien plus qu'un "coup éditorial" » (Schwartz 2006).

Dans *Du rêve pour les oufs* (comme dans les autres romans de Faïza Guène, et peut-être même, dans la plupart des œuvres littéraires des écrivains issus de l'immigration maghrébine), ce qui compte ce n'est pas l'histoire mais le « rythme », le « ton », la « gouaille » (Subtil 2006) qui en font un « roman d'une extrême fraîcheur » (Sabrinal 2009, 11), « bien ficelé » (Sabrinal 2009, 11).

5. *Les gens du Balto* ou le roman non-marqué « banlieue »[15]

Avec le roman *Les gens du Balto*, Faïza Guène franchit une nouvelle étape dans sa carrière littéraire. Elle laisse de côté « la chronique de banlieue ou [le] témoignage social qu'on associe souvent à ses écrits »[16] et crée un roman polyphonique, « choral »[17], dont l'intrigue policière (l'assassinat de Joël Morvier, le propriétaire du bar *Balto* de Joigny-les-Deux-Bouts, une ville imaginaire « en fin de ligne du RER »[18], « un endroit dans lequel vous ne foutrez sans doute jamais les pieds », LGB, 8) permet à l'écrivaine de donner la parole à plusieurs personnages qui témoignent à tour de rôle et à plusieurs reprises, lors des interrogations menées par la police: Joël, dit Jojo ou Patinoire; Yéva, « la daronne ou la vieille » (LGB, 23); Jacques, dit Jacquot, « le daron ou Coco » (LGB, 31); Tanièl, dit « Quetur », « bon à rien » ou « sac à merde » (LGB, 11); Yeznig, « le gros ou l'handicapé » (LGB, 45); Magalie, dite « la blonde », la « traînée » ou la « meuf de Quetur » (LGB, 19); Nadia et Ali, jumeaux d'origine arabe, dits « les Marseillais ou les chacals » (LGB, 39). L'habilité avec laquelle Guène se glisse sous leur peau représente une nouvelle confirmation de son talent. Grâce à cette technique narrative, chaque protagoniste expose sa vie, son intimité, ses secrets, dans sa propre langue car l'auteure octroie à chacun d'entre eux son « identi-langue » qui dépend de leur âge, leur statut social et leur sexe. Le langage SMS de Magalie, parsemé de mots empruntés à l'anglais, en est représentatif: « Vous êtes Lion !

[14] Pour une analyse détaillée de la réception du roman *Du rêve pour les oufs* dans les médias français, voir Olsson 2011. Celui-ci insiste sur la qualité littéraire du roman: « [Des] allusions aux précurseurs sapent l'authenticité *Du rêve pour les oufs*, en mettant en relief le travail littéraire qu'elles représentent. Ce qui a été perçu comme du réalisme pur chez les précurseurs perd sa valeur documentaire » (2011, 50).

[15] Voir Ali-Benali 2015, 2.

[16] ***. 2008. « Tous suspects », 5 septembre 2008, document sans pages disponible sur http://livres.ados.fr/.

[17] Présentation du roman *Les Gens du Balto,* document sans pages disponible sur http://www.hachette.com/.

[18] La quatrième de couverture du roman *Les Gens du Balto*, Paris, Hachette Littératures, 2008.

Waouh ! J'adore les signes de feu. Bon tempérament ! Lol. Ça me donne envie de coopérer avec vous maintenant. MDR. Je plaisante » (LGB, 92).

6. *Un homme, ça ne pleure pas* ou le « roman de l'âge adulte »

C'est avec son dernier roman, publié en 2014 chez Artus, que Faïza Guène devient un écrivain « à part entière ». *Un homme, ça ne pleure pas* est construit autour de Mourad, le seul fils de la famille Chennoun. Il raconte sa vie, son parcours de professeur de lettres ayant choisi de quitter la maison familiale et de s'installer dans la banlieue parisienne. Il présente également les parcours d'autres membres de sa famille - Dounia, la fille aînée, la révoltée, la rebelle qui brave ses parents et part faire sa vie auprès d'un Français; Mina, la fille « pour les autres », respectueuse des traditions qui fait un mariage convenable; Djamilla, la mère, qui veut transmettre à ses enfants les vraies valeurs; le père qui réussit à réunir la famille uniquement après sa mort.

Dans *Un homme, ça ne pleure pas*, on peut observer plusieurs changements par rapport aux œuvres romanesques déjà publiées. Il y a tout d'abord une « réforme » quant à la personne qui se charge du récit: si dans *Kiffe kiffe demain* et *Du rêve pour les oufs*, Guène avait donné la parole à des (jeunes) femmes, cette fois-ci elle laisse parler un narrateur masculin auto-diégétique (elle l'avait fait épisodiquement dans *Les Gens du Balto*), tout en gardant les caractéristiques d'une écriture féminine (emploi limité des mots verlanisés, des joutes, etc.). Ensuite, c'est l'espace de déroulement de l'intrigue qui change. L'action se déroule sur plusieurs plans : à Nice, « ville de bord de mer en lien avec la Méditerranée » (Zerouala 2014), où habitent les Chennoun, et à Paris, où déménagent tout d'abord Dounia et après Mourad. Selon Faïza Guène, ce choix de délocaliser l'action du roman lui a permis d'éviter que « la question sociale parasite le propos du livre » (Zerouala 2014). Il y a également un changement évident sur le plan des thématiques autour desquelles se construit *Un homme, ça ne pleure pas*. On est loin de la question purement banlieusarde des deux premiers romans. L'écrivaine insiste à présent sur les questions de l'héritage, des racines, de la transmission, de l'origine, de la rupture familiale, de la liberté individuelle, de la reconstruction identitaire, etc., présentes dans ses autres œuvres littéraires d'une manière plus marginale et exposées maintenant d'une manière plus mûre, plus sensible, plus dense. Cette évolution des problématiques est visible dès le titre du roman qui « ne réfère plus à la banlieue mais à la sagesse populaire » (Ali-Benali 2015, 2). Enfin et surtout, ce dernier roman apporte à son auteure la confirmation de sa place au sein de la littérature française. Ses trois autres romans avaient été publiés chez Hachette Littératures, « presque à proximité des livres scolaires, qui sont sa spécialité » (Ali-Benali 2015, 2). En revanche, *Un homme, ça ne pleure pas* paraît chez Fayard, une maison d'édition beaucoup plus proche de la vraie littérature. Guène est même invitée dans l'émission littéraire *La Grande Librairie*, un « prescripteur par excellence », « la plus influente sur les ventes de livres » (E. M. 2015). La présentation de l'auteure inscrite sur la

quatrième de couverture – « une des voix les plus originales de la littérature française contemporaine » – confirme ce changement de statut. Selon Zineb Ali-Benali,

> [cette] présentation situe l'écrivaine dans le champ littéraire français, de plus en plus vers cette centralité qui, sans être clairement identifiée […] n'en fonctionne pas moins comme repère et critère. Elle va quitter progressivement la marge. Avec le dernier roman, elle est pleinement dans ce champ et non sur sa périphérie comme pour d'autres écrivains. Elle est donc reconnue, identifiée, comme « écrivain français ». Ici, nulle allusion à ses origines. Donc nul appel de la généalogie. C'est par l'oubli de cette généalogie que se fera son « intégration » dans le champ de la littérature française. (2015, 3).

Toujours d'après Zineb Ali-Benali, le succès de *Un homme, ça ne pleure pas* est dû notamment à l'initiative de Guène d'abandonner d'une certaine manière les sujets trop « locaux » (la vie dans les banlieues, notamment parisiennes, le racisme, la délinquance, etc.) et de s'intéresser à des sujets « universels », car « devenir écrivain, c'est aussi une histoire de renoncement » (2015, 4).

Quatre romans, une même écriture-parlée « babélique »[19]

Kiffe kiffe demain, *Du rêve pour les oufs*, *Les gens du Balto* et *Un homme, ça ne pleure pas*, quoique différents sur le plan des problématiques et des narrateurs autour desquels ils se construisent, se ressemblent en ce qui concerne la langue d'écriture. Partout, il y a le même style rythmé comme résultat d'un enchaînement rapide des phrases courtes. Cette concision peut aller jusqu'à l'ellipse totale:

> Papa, il voulait un fils […]. Mais il n'a eu qu'un enfant et c'était une fille. Moi […]. Alors, un jour, le barbu, il a dû se rendre compte que ça servait rien d'essayer avec ma mère et il s'est cassé. Comme ça, sans prévenir […]. La porte a claqué. À la fenêtre, j'ai vu un taxi gri qui s'en allait. C'est tout. Ça fait plus de six mois maintenant. Elle doit déjà être enceinte la paysanne qu'il a épousée […]. Ce sera Mohamed. Dix contre un. (KKD, 10)

Les dialogues des personnages obéissent également à une tendance de simplification. Ils sont faits de plusieurs répliques (très) courtes, haletantes. Les verbes introducteurs sont souvent absents et les incises sont peu présentes, ce qui accentue l'impression d'une communication orale réelle:

> – Je commence, colonel ?
> – C'est toujours toi qui commences …
> – La ferme ! Je préfère parler en premier avant que tu racontes n'importe quoi.
> – Ouais, ça va, allez, fais la belle, crâne va ! (LGB, 85)

Pour Marc Sourdot, « la dynamique faite de langue / effets de style » (2009, 497) réside justement dans cette succession de séquences et de phrases courtes.

Le lecteur a chaque fois l'impression de se trouver devant un conteur en chair et en os, qui récite une histoire et s'efforce de maintenir un vif rapport avec son auditoire. Les *interjections* (« Ben il voulait la quitter […]. Truc de ouf, hein ? » RO,

[19] Voir Ali-Benali 2015, 5.

16; « Bah, tant pis ! », LGB, 106), les *jurons* (« – Putain, tu fais flipper, une vraie commère ! », RO, 15), les *phatèmes* (« Et celles qui disent que si elles se sapent aussi bien, c'est uniquement pour se faire plaisir, mon œil ! » RO, 12), la *communication directe avec le lecteur* (« Si vous êtes bon en calcul mental, vous constaterez donc que nous n'étions que huit dans la salle obscure », RO, 40; « Vous avez vu, je fais comme les avocats des films américains », KKD, 47), *l'emploi du superlatif* (« archi-gonflé », « hyper-moche »), tous ces procédés participent à l'oralisation de la langue d'écriture, à la « vocalité quotidienne » (Philippe 2009, 64) des romans.

Sur le plan morpho-syntaxique, les principaux procédés relevant de l'oralité sont présents dans tous les quatre romans:

- *la présence très saillante du pronom démonstratif* ça, y compris pour un référent humain*:* « Ça me fait penser au gamin qui est en photo sur les paquets de Kinder. Ça date d'au moins vingt ans ! » (KKD, 134); « Ça fait déjà quelques semaines qu'elles cherchent à me voir ». (RO, 11); « Je trouvais ça ridicule, mais ça me déstabilisait ». (HCP, 27)
- *la présence du pronom personnel* on, y compris avec des participes passés accordés au pluriel: « Je suis retournée voir Maman et, pour la première fois, on est restées jusqu'à la fin de la fête » (KKD, 53); « On se parle plus. On se parle jamais […]. On devrait se causer plus souvent ». (LGB, 76); « – Toi, le branleur, on t'a rien demandé ». (RO, 33); « On aurait pu faire entrer le Rolling Stones dans notre salon sans leur prêter la moindre attention ». (HCP, 34); « On est allés courir dans le parc, ça m'a fait du bien ». (LGB, 84)
- *la disparition du pronom sujet dans les constructions impersonnelles*: « Y a un seul truc qu'il pouvait pas faire: pleurer » (KKD, 104), « Y a vraiment des jours où vaut mieux rester au pieu » (LGB, 58), » – Tu comprends pas, c'est la jungle ! Faut les enculer avant que ce soit eux qui le fassent ». (RO, 98)
- *le changement de classe grammaticale*: « Direct il sort le semi-automatique, il t'explose le pouce, tu peux plus le sucer le soir avant de t'endormir » (KKD, 46), « Deux mois pleins au bled, j'aurais déprimé grave ». (RO, 14)
- *l'emploi des temps verbaux relevant plutôt d'un discours oral*: « Au lycée aussi il y a une grève. C'est comme si tout s'était arrêté autour de moi. Ça fait que quelques jours mais j'ai l'impression que ça dure depuis une éternité » (KKD, 64), « OK, je continue. Je vous disais que c'est comme ça que mon père a su pour Tanièl et moi ». (LGB, 92)
- *la structure simplifiée de la phrase interrogative*: « – Ça te dit pas de gagner une peu de sous ? » (KKD, 59), « Comment tu t'appelles toi déjà ? »

(LGB, 105), « – Tu veux engrosser une de tes pouffes ? C'est ça ton projet ? » (RO, 100), « C'est moi que tu traites de chien ? » (HCP, 143)

- *la dislocation de la phrase*: « Et puis, sans maman, l'hôtel de M. Schihont, il va tout droit à la faillite » (KKD, 79), « Alors ça, par exemple, je vous l'ai déjà expliqué ». (LGB, 130), « L'expression de leur visage, je ne l'oublierai jamais ». (RO, 31), « L'ennui, c'est que personne ne repart jamais de zéro ». (HCP, 124)
- *la suppression du premier élément de la négation*: « on nous invite jamais nulle part » (KKD, 110), « Je suis pas de très bonne compagnie aujourd'hui, monsieur le gendarme » (LGB, 123), « – Me raconte pas ta vie, espèce de petit porc ! » (RO, 89), « J'ai pas la gueule de Casanova » (HCP, 263), etc.

Quant à ce dernier procédé, Faïza Guène avoue au moment de la parution de son premier roman en faire une véritable « astuce littéraire ». Dans une interview pour le journal *L'Express*, elle affirme: « Je me suis mise dans la peau d'une gamine de 15 ans. Une de mes astuces littéraires était de ne pas utiliser la négation, comme une ado. Certains commentateurs, incapables d'imaginer que c'était une figure stylistique, ont dit que je ne savais pas utiliser la négation, que c'était le symptôme de la pauvreté de l'écriture "de banlieue" »[20]. Cependant, la suppression du *ne* est beaucoup moins fréquente dans son dernier roman.

Pour Marc Sourdot, l'écriture de Guène « intègre la variété et la diversité des spécificités de l'oral » (2009, 499). Il aurait donc été impossible à l'écrivaine de ne pas se servir des mots issus de la langue *grise* de la rue, à savoir des mots apparentés au langage (très) familier et à l'argot, des mots (re)verlanisés ou tronqués.

Nous pouvons classifier les termes argotiques présents dans les quatre romans dans quelques grandes thématiques: *famille* (« paternel », « daronnes », « mômes », « gosses », « mouflet »), *femme* (« bouffone », « blondasse », « quiche », « poufiasses », « pétasses »), *argent* (« flouse », « sous », « thune », « fric »), *police* (« flics »), *délinquance* (« racaille », « zonzon », « taulard »), *affaires illicites* (« shit », « joint », « deal », « dealer »), *violence* (physique ou langagière) (« se faire couiller », « se faire engueler », « foutre la honte », « se la péter », « foutre la merde », « foutre les boules »), *sexualité et scatologie* (« putain », « merde »), etc. À ces thématiques s'ajoutent d'autres en fonction du narrateur, de ses préoccupations et de son statut. Dans le roman *Du rêve pour les oufs*, par exemple, Guène fait appel également à des termes relevant du *sexe* (« se taper », « les capotes », « rouler un patin », « niquer », « enculer ») et se sert davantage des *mots « sales »* (« cette putain de poutrelle » (RO, 28), « putain, je me suis chié dessus » (RO, 95), « espèce de petite merde » (RO, 95), « putain…, j'ai envie de te

[20] Aïssa Maïga et Faïza Guène, « Comment le métissage enrichit la création », entretien, propos recueillis par Katell Pouliquen, *L'Express*, publiés le 3 mars 2009, document sans pages, disponible sur: http://www.lexpress.fr/.

crever » (RO, 97), « un petit merdeux » (RO, 100), « toutes les merdes qui traînent chez moi » (RO, 108), « t'es bien dans la merde maintenant » (RO, 56).

Dans *Kiffe kiffe demain*, *Du rêve pour les oufs*, *Les Gens du Balto* et *Un homme, ça ne pleure pas*, le lecteur retrouve beaucoup de mots tronqués, procédé appartenant à la langue parlée (Grevisse 2008, 202). L'apocope (et plus rarement l'aphérèse) alimente, selon Calvet, « régulièrement le langage des adolescents » (2007, 76), étant une conséquence de la loi du moindre effort manifestée à l'oral: « prof » (professeur), « discrétos » (discrètement), « sécu » (sécurité), « mythos » (mythomane), « récré » (récréation), « psy » (psychologue), « ados » (adolescents), « synthé » (synthétiseur), « parano » (paranoïaque), « célèb' » (célèbre), « Trav » (Travolta), « commico » (commissariat), « perquise » (perquisition), « biz » (business), « yougo » (Yougoslave), « au max » (au maximum), etc.: « Dans l'histoire, c'est l'été. Olivia et Trav, ils se kiffent » (KKD, 146).

Les « mots de la racaille » (Goudaillier 2002, 9), ayant subi la verlanisation, sont également présents dans l'œuvre romanesque de Guène. Si certains de ces termes sont compris par le lecteur grâce à leur (haute) fréquence dans la langue de la rue, d'autres semblent se laisser plus difficilement déchiffrer, ce qui peut expliquer le choix de l'écrivaine de les décoder en notes de bas de page ou à l'aide du contexte: « keuf » (flic), « meuf » (femme), « chelou » (louche), « noich / noichi » (chinois), « ouf » (fou), « relou » (lourd), « vénère » (énervé), « péta » (taper), « rebeu » (beur), « cheum » (moche), « scrède » (discret), « zinecou » (cousin), « là-sui » (je suis là), « reup » (père), « teupu » (pute), « chichon » (haschich), « teubé » (bête), etc.

> Du chinois. Du noich. Mais qu'est-ce que je suis allée foutre dans ce truc? (KKD, 160)
> – C'est cheum*… d'accord. Excuse. (*« moche » en verlan) (RO, 108)
> Enlève ton pantalon, v'zy. T'as fait la chaude avec ta voix de petite teupe, t'assume maintenant. (HCP, 263)

En tant qu'écrivaine se réclamant de l'entre(-)deux, Faïza Guène colore sa langue d'écriture de « mots arabes voyageurs »: « cheik » (chef de tribu), « harki » (militaire algérien enrôlé dans l'armée française pendant la Guerre d'Algérie), « kif-kif » (pareil, la même chose), « kiffer » (apprécier, aimer; prendre du plaisir à), « mektoub » (qui est écrit, prédestiné), « khôl » (poudre cosmétique noire utilisée pour le maquillage des yeux), « souk » (marché), « halal » (qui est permis par le Coran, que l'on peut manger en respectant les recommandations du Coran), « hchouma » (honte, comportement qui suscite la honte), « beslama » (au revoir), « chétane » (diable), « inchallah » (si Dieu le veut / le permet), « aïd » (fête), « khoyya » (frère), « burka » (voile islamique), « djellaba » (robe ample, ornée de passementeries et munie d'un capuchon), « gandoura » (longue tunique sans manches, de toile légère, portée au Maghreb), « kerentita » (recette à base de pois chiches), « méchoui » (mouton ou agneau cuit en entier à la broche), « jeter l'aïn à quelqu'un » (jeter le mauvais œil sur quelqu'un), « habs » (prison), « wesh » (hé ! alors ! salut !), « Istiqlal ! Istiqlal ! » (indépendance), « baraka » (abondance, chance), « hamdoulilah » (Merci à Dieu !), « meskina » (pauvre),

« bsahtek » (à ta santé !), « benti » (ma fille), « chibani » (immigré maghrébin de la première génération, arrivé en France au début des années 1960 pour y travailler), etc. Dans l'inventaire des mots arabes inscrits dans les romans *Kiffe kiffe demain* et *Du rêve pour les oufs*, un terme attire l'attention. Il s'agit du « bled » (pays, village, région isolée) qui, grâce à ses nombreuses évocations, devient l'« identi-mot » des deux œuvres. Par contre, dans *Les Gens du Balto*, les emprunts à l'arabe sont moins fréquents. De même que dans le cas des termes verlanisés, lorsque l'auteure considère que le mot emprunté à l'arabe ne pourra pas être compris par le lecteur, elle l'explique:

> Je veux pas de ça chez moi, y a le chétane dedans, le Satan ! (KKD, 42)
> Ils ont refusé de me donner la main parce que c'était le lendemain de l'aïd, la fête du Mouton. (KKD, 90)
> Avec Foued, on se reparle doucement depuis l'embrouille de l'autre fois. On fait genre, mais je vois bien que c'est du belâani*, comme on dit. (*« du style » en arabe) (RO, 114)
> Dans un autre contexte, j'aurais certainement ri, mais là, j'aurais voulu me cacher. À cet instant précis, si on me l'avait proposé, j'étais OK pour la burka. (RO, 41)

Guène introduit également dans ses romans des emprunts à l'anglais – « cool », « fast-food », « racketter », « shit », « baby-sitting », « brushings », « jingle », « sexy », « whatever », « mec light », « scotch », « black », « working girl », etc. – et à la langue tsigane – « chouraver » (voler, dérober), « manouche » (bohémien), « gadjo » (non-tsigane), etc.:

> J'ai pas envie de me retrouver derrière la caisse d'un fast-food. (KKD, 24)
> C'est vraiment la *loose*, c'est bon pour Nadia Chacal. (LGB, 94)
> Elle nous a expliqué qu'on venait de lui chourave son Opel Vectra. (KKD, 143)

Selon Catherine Rouayrenc, l'effet d'oralité est obtenu aussi par l'emploi des « sigles, [des] désignations d'éléments de la vie courante » (Rouayrenc 2010, 240) ou des « termes référents à des éléments spécifiques de la vie quotidienne contemporaine » (ibid.). Dans les romans mentionnés nous retrouvons un nombre important de références à la réalité quotidienne (notamment dans *Kiffe kiffe demain* et *Du rêve pour les oufs*):

> – des sigles renvoyant à des éléments spécifiques du quotidien: CAP, TGV, FAJ [Fonds d'aide aux jeunes], etc.
> – des références à des films: *Walker*, *Grease*, *Le caméléon*, *La haine*, *Saw*, etc.
> – des références au monde artistique: Nicole Kidman, Julia Roberts, Céline Dion, Claude François, Patric Sébastien, etc.
> – des références aux médias: Femme actuelle, Paris-Match, Charlie Hebdo; Sept à huit, Fort Boyard, Journal régional France3, Tout le monde en parle, TF1, MTV, Dubaï TV, etc.
> – des références à l'histoire: la guerre en Irak, etc.
> – des références à la réalité politique: Jacques Chirac, Bill Clinton, etc.

Parfois, les références à la vie courante prennent la forme de véritables énigmes. Le lecteur est alors amené à déchiffrer leur signification afin de retrouver la désignation qu'on évoque. Ahlème, narratrice du roman *Du rêve pour les oufs*, joue sur le titre d'un film célèbre (*Danse avec les loups*): « Elle peut se décrocher le bras

et même appeler les flics, je les inviterai à danser avec moi. On jouera le remake: *Danse avec les keufs* » (RO, 52). Les structures renvoyant à des réalités quotidiennes entrent également dans des constructions empreintes d'humour, comme dans les exemples suivants tirés du même roman: « Entre Tonislav et moi, ce sera sans regret, un peu comme entre l'usine Danone et ses deux cents employés licenciés » (RO, 123), « [Papa] me passait le gros savon de Marseille » (RO, 45).

Conclusions

En 2006, deux ans après la publication de son roman-événement *Kiffe kiffe demain* et après des articles élogieux dans *New York Times*, *Newsweek* et le *Guardian*, Faïza Guène déclarait amèrement: « En France, c'est encore comme si je n'avais pas de légitimité […], quand je regarde les émissions littéraires, je suis traumatisée; on croirait qu'ils cherchent à tout prix à fermer le cercle... Et ce sont les mêmes qui ne comprennent pas pourquoi les gens ne lisent pas ! » (Subtil 2006). Plus de dix ans plus tard, sans se défaire de la langue *grise* de la rue et sans s'approprier la « langue classique », comme on lui avait conseillé[21], Guène n'est plus un « phénomène de société ». Bien au contraire, elle est une « écrivaine » tout court. Elle est passée d'un « roman de l'adolescence » où la narratrice parle la langue des jeunes, à un « roman de la confirmation » où le changement du statut du personnage principal entraîne un changement du style, des problématiques traités; ensuite à un « roman non-marqué "banlieue" » où la technique narrative utilisée lui a permis d'afficher une nouvelle fois son talent de conteur, pour aboutir au « roman de l'âge adulte », à la maturité du style, à la maîtrise de la langue et de l'intrigue. Grâce à un véritable travail esthétique, au jeu constant et transgressif avec la langue d'écriture, à l'évolution des problématiques traitées et à une transformation évidente du style, ses œuvres sont à présent lues en tant que *textes littéraires*.

Bibliographie

Textes de références

Guène, Faïza. 2004. *Kiffe kiffe demain*. Paris: Hachette Littératures.
Guène, Faïza. 2006. *Du rêve pour les oufs*. Paris: Hachette Littératures.
Guène, Faïza. 2008. *Les gens du Balto*. Paris: Hachette Littératures.
Guène, Faïza. 2014. *Un homme, ça ne pleure pas*. Paris: Fayard.

Ouvrages critiques

Ali-Benali, Zineb. 2015. « Le fruit ne tombe jamais loin de l'arbre mais jamais sur la même terre. Une fabrique d'écrivain », document disponible sur www.limag.com, p. 1-8.

[21] Voir Taillandier 2005.

Alilat, Farid. 2004. « Faïza Guène, ou Candide en banlieue », in *Jeune Afrique,* 26 octobre 2004, document sans pages disponible sur http://www.jeuneafrique.com/

Amellal, Karim. 2015. « Écrivains français d'origine maghrébine dans la décennie 2000: une littérature du décentrement », document disponible sur http://www.academia.edu, p. 1-14.

Anzorgue, Isabelle. 2006. « "Du bledos au toubab". De l'influence des langues africaines et des Français d'Afrique dans le parler urbain de jeunes lycéens de Vitry-sur-Seine », in *Le Français en Afrique*, n° 21, p. 59-68.

Artus, Hubert. 2014. « Un homme ça ne pleure pas: attention, humour (tendrement) décapant! », 28 février 2014, document sans pages disponible sur http://www.lexpress.fr/

Bounaïm, Siham. 2013. « Les 15 Francs-Maghs qui comptent dans la littérature », in *Le Courrier de l'Atlas*, nº 67, février, p. 58-66.

Calvet, Louis-Jean. 2007 [1994]. *L'argot*. Paris: Presses Universitaires de France.

Citron, Jérôme. 2015. [Interview] Faïza Guène: « Mes héros sont des gens ordinaires », 27 février 2015, document sans pages disponible sur https://www.cfdt.fr/

Collectif *Qui fait la France ?*. 2007. *Chroniques d'une société annoncée*, « Qui fait la France ? ». Paris: éd. Stock, p. 7-10.

Dendoune, Nadir. 2015. « Faïza Guène, écrivain à part et entière », in *Jeune Afrique*, 17 mars 2015, document sans pages disponible sur http://www.jeuneafrique.com/

Durmelat, Sylvie. 1995. « Faux et défaut de la langue », in Ginette Adamson et Jean-Marc Gouanvic, (dir.), *Francophonie plurielle. Actes du congrès du CIEF, Casablanca, 10-17 juillet 1993*, Montréal: éd. Hurtubise HMH, p. 29-37.

Durrer, Sylvie. 1994. *Le dialogue romanesque: style et structure*. Genève: Librairie Droz.

E. M. 2015. « Un petit détour par *La Grande Librairie* », in *Le Journal du dimanche*, septembre 2015.

Fohr, Anne. 2004. « Sagan des cités ou petite soeur de Jamel Debbouze? Le monde selon Faïza. Elle parle le verlan comme le français châtié, raconte le quotidien d'une beurette de banlieue avec humour et acidité. Faïza Guène, 19 ans », in *Le Nouvel Observateur*, nº 2076, p. 50-51.

Gocel, Véronique. 2002. « Roman et langue au XXe siècle » in *L'Information Grammaticale*, vol. 94, nº 1, p. 45-50.

Goudaillier, Jean-Pierre. 2002. « De l'argot traditionnel au français contemporain des cités », in *La linguistique*, vol. 38, nº 1, « Argots et argologie », p. 5-24.

Goudaillier, Jean-Pierre. 1997. « Le dire des maux, les maux du dire. En guise d'Introduction », in Jean-Pierre Goudaillier, *« Comment tu tchatches ! » Dictionnaire du français contemporain des cités*, Paris: éd. Maisonneuve et Larose, p. 6-33.

Grevisse, Maurice. 2008 [1936]. *Le Bon Usage*, quatorzième édition par André Goosse. Bruxelles: éd. de Boeck Duculot.

Grigore, Rodica. 2009. « Mâine, la fel ca azi. Poimâine, poate, mai bine », 17 décembre 2009, document sans pages disponible sur http://revistacultura.ro

Lăsconi, Elisabeta. 2009. « Femei », in *România literară*, nº 47 / 27 novembre 2009, p. 28.

Maïga, Aïssa, Guène Faïza. 2009. « Comment le métissage enrichit la création », entretien, propos recueillis par Katell Pouliquen, *L'Express*, publiés le 3 mars 2009, document sans pages, disponible sur http://www.lexpress.fr/

Morice, Florence. 2005. « Le premier roman, un parcours d'obstacles pour les auteurs », 11 mai 2005, document sans pages disponible sur http://www.lemonde.fr/

Olsson, Kenneth. 2011. *Le discours beur comme positionnement littéraire. Romans et textes autobiographiques français (2005-2006) d'auteurs issus de l'immigration maghrébine*, Université de Stockholm.

Payot, Marianne. 2008. « Voyage au bout du RER », 2 octobre 2008, document sans pages disponible sur http://www.lexpress.fr/

Philippe, Gilles. 2009. « Langue littéraire et langue parlée », in Gilles Philippe et Julien Piat (dir.), *La langue littéraire. Une histoire de la prose en France de Gustave Flaubert à Claude Simon*, Paris: éd. Fayard, p. 57-89.
Pliskin, Fabrice. 2007. « Qui fait la France ? Nous ! », 19 septembre 2007, document sans pages disponible sur http://bibliobs.nouvelobs.com/actualites/20070919.BIB0087/qui-fait-la-france-nous.html
Rouayrenc, Catherine. 2010. *Le français oral*, vol. 2 *L'organisation et la réalisation de l'énoncé oral*. Paris: éd. Belin.
Rulleau, Claudine. 2006. « De la Méditerranée, des femmes et des livres », in *Quaderns de la Mediterrània*, 1er octobre 2006, p. 265-267.
Sabrinal, « *Du rêve pour les oufs* de Faïza Guène », in *Le soir d'Algérie*, 31 mai 2009, p. 11.
Schwartz, Arnaud. 2006. « Faïza Guène confirme ses qualités littéraires », 12 octobre 2006, document sans pages disponible sur http://www.la-croix.com/
Sourdot, Marc. 2002. « L'argotologie: entre forme et fonction », in *La linguistique*, vol. 38, nº 1, « Argots et argologie », p. 25-40.
Sourdot, Marc. 2009. « Mots d'ados et mise en style: Kiffe Kiffe demain de Faïza Guène », in *Adolescence*, nº 70, p. 895-905.
Subtil, Marie-Pierre. 2006. « Faïza Guène, la sale môme qui écrit des best-sellers », 12 septembre 2006, document sans pages disponible sur http://www.lemonde.fr/
Taillandier, François. 2005. « Lettre à Faïza Guène », 24 février 2005, document sans pages disponible sur: http://www.humanite.fr/
Zerouala, Faïza. 2014. « Faïza Guène: "Je crois à la fatalité, mais on a toujours une porte ouverte" », 23 janvier 2014, document sans pages disponible sur http://www.bondyblog.fr/
***. 2007. « Faïza Guène présente à Alger son dernier roman », document sans pages disponible sur http://sedia-dz.com/

Dictionnaires

Bob: Dictionnaire d'argot ou l'autre trésor de la langue, disponible sur http://www.langue francaise.net/bob/
Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, disponible sur: http://www.cnrtl.fr/
Dictionnaire Reverso, disponible sur: http://dictionnaire.reverso.net/
Dictionnaire Sensagent, disponible sur: http://dictionnaire.sensagent.com/
Dictionnaire Mediadico, disponible sur: http://dictionnaire.tv5.org/dictionnaire
Dictionnaire de la zone, disponible sur: http://www.dictionnairedelazone.fr/
Encyclopédie Linternaute, disponible sur: http://www.linternaute.com/encyclopedie/
L'encyclopédie Larousse, disponible sur: http://www.larousse.fr
Wiktionnaire. Le dictionnaire libre, disponible sur: https://fr.wiktionary.org

Luciana PENTELIUC-COTOŞMAN
(Université *Tibiscus* Timişoara)

(In-/con-)fluences imaginaires dans l'espace de la littérature et de l'art. Réflexions sur le pouvoir communicatif des images *élémentaires* et des figures-archétypes

Résumé: Il y a des images qui nous font voir, rêver et penser, qui semblent traverser les temps et les espaces, puissamment enracinées dans notre Imaginaire et éveillant des résonances au plus profond de notre être. Ce sont des images fortes, véritablement créatrices, que sous-tendent les grands archétypes et le symbolisme des éléments primordiaux. Essentiellement symboliques et poétiques, quel que soit le médium dans et par lequel elles s'incarnent et s'expriment, ces images encouragent les approches totalisantes, qui visent à dépasser l'atomisation des recherches sur l'Imaginaire et qui l'envisagent comme un immense domaine inter- et transdisciplinaire, aux frontières labiles et perméables, comme le lieu privilégié, mouvant et mouvementé, des rencontres inattendues et des échanges fécondes. Les images élémentaires articulant les archétypes et les symboles de la terre-mère, de l'arbre ou de l'île encouragent les approches centrées sur le dialogue entre la littérature et les arts. Conjuguant le pictural, le poétique et le symbolique, elles permettent la communication et les glissements d'un univers imaginaire à l'autre, dans un double mouvement qui tente de *lire* les images visuelles (picturales ou photographiques) à travers les textes littéraires et d'ouvrir l'écriture vers la représentation visuelle. Les objets oniriques que ces images littéraires et visuelles composent - des paysages et des corps, des formes et des couleurs -, la lumière qui les éclaire et le mouvement de l'imagination qui les anime en leur donnant du sens, les matières et les forces originelles qui les travaillent, tout cela révèle des affinités imaginaires, des recoupements et des convergences qu'un jaillissement d'émotions, l'irisation d'une couleur, un certain dynamisme ou une énergie imageante font soudainement découvrir.

Mots-clés: image littéraire, image visuelle, rêverie élémentaire, figures archétypales, affinités imaginaires

Abstract: (Imaginary (In-/Con-)fluences in the Space of Literature and Art. Reflections on the communicative power of the elementary images and archetypal figures) There are images which make us see, dream and think, which seem to cross over time and space, strongly rooted in our imaginary and awakening resonances in the depths of our being. These are strong images, truly creative, that underlie the great archetypes and symbolism of the primordial elements. Essentially symbolic and poetic, regardless of the medium in and through which they embody and express themselves, these images encourage totalizing approaches that aim to overcome the fragmentation of research on the Imaginary and that see it as a huge inter- and transdisciplinary field with diffuse and permeable borders, as the privileged place of unexpected encounters and fruitful exchanges. The *elementary* images articulating the archetypes and symbols of the mother-earth, the tree or the island encourage the approaches focused on the dialogue between literature and arts. Combining the pictorial, the poetic and the symbolic, they enable communication and slides of an imaginary universe to another, in a double movement which tries to *read* visual images (pictorial or photographiques) through literary texts and open writing to visual representation. The oniric objects that such literary and visual images compose — landscapes and bodies, shapes and colors — the light that illuminates them and the movement of the imagination that animates them and give them meaning, the original materials and forces which shape them, all this reveals imaginary affinities, overlaps and convergences that an emotional erruption, the irrisation of a color, a certain dynamism or an imaging energy make us suddenly discover.

Keywords: literary image, visual image, elementary reverie, archetypal figures, imaginary affinities

À l'envisager dans la perspective anthropologique, globalisante, œcuménique et symbolique façonnée par Gilbert Durand, l'Imaginaire apparaît comme un immense domaine transdisciplinaire aux frontières labiles et perméables, riche et pluriel, mouvant et mouvementé, englobant toutes les manifestations culturelles et nourrissant toute création humaine, comme l'espace privilégié (et le médiateur) des rencontres inattendues, des dialogues passionnants et des échanges féconds. Compréhensive et généreuse, cette perspective conjuguant la permanence et la dynamique des structures figuratives universelles et stables, ouvre aux explorations interdisciplinaires et aux approches comparatives. Elle se fonde sur la vision d'un Imaginaire commun à l'espèce, qui recèle et sous-tend les imaginaires individuels, conçu comme un champ de forces en tension et de formes transformables, systémique et structuré, mais divers, changeant et fluide.

C'est dans le terreau fertile de cette vision que s'enracinent les considérations qui suivront. Placées dans l'horizon des approches centrées sur le dialogue entre la littérature et les arts, elles proposent une sorte de périple imaginaire et portent sur les analogies que l'on peut établir entre certains textes et certaines images visuelles (photographiques), en partant de quelques images *élémentaires* articulant les archétypes et les symboles de la terre-mère, de l'île et de l'arbre, analogies qui révèlent des affinités profondes, des recoupements et des convergences au niveau des imaginaires de leurs auteurs. Conjuguant le pictural, le poétique et le symbolique, ces images archétypales encouragent les approches comparatives et permettent la communication et les glissements d'un univers imaginaire à l'autre, dans un double mouvement qui tente de lire les images plastiques à travers les textes littéraires et d'ouvrir l'écriture vers la représentation visuelle.

Il y a des images qui nous font voir, rêver et penser, qui semblent traverser les temps et les espaces, puissamment enracinées dans notre Imaginaire et éveillant des résonances au plus profond de notre être. Ce sont des images fortes, véritablement créatrices, essentiellement symboliques et poétiques, quel que soit le médium dans et par lequel elles s'incarnent, sous-tendues par les grands archétypes et le symbolisme des éléments primordiaux.

Telle est l'image de la terre-mère dont le surgissement est lié à la nostalgie du *paradis perdu et au*rêve du temps heureux des origines, qui débouchent sur la recherche de l'Éden dans *le sein maternel de la nature* vierge et trahissent une pulsion humaine fondamentale.

L'homme, et surtout l'homme moderne, civilisé, coupé en quelque sorte de la nature, ressent un désir profond et cuisant d'unité et de totalité, de liberté et de plénitude, de jeunesse inaltérable et de bonheur immuable, qui lui fait rechercher l'union avec la terre, la communion avec les éléments, dans une tentative de se

ressourcer, en se raccordant aux rythmes cosmiques et aux énergies universelles, et de récupérer ainsi l'état de perfection et d'innocence premières. Ce désir nostalgique engendre la rêverie de l'âge d'or mythique et du paradis (perdu), tout en orientant l'imagination mue par le besoin de localiser cette terre-(d')origine, vers certains lieux qu'elle investit des valeurs particulières de centralité, fixité, permanence, plénitude, clôture, intimité, sérénité, en en faisant un lieu mythique, un lieu-mère. L'île est l'un de ces lieux (comme le sont également le jardin et la montagne).

L'analogie entre l'homme et le monde, entre microcosme et macrocosme oriente l'imagination créatrice en quête de la terre-origine vers la *géographie* du corps humain et, plus particulièrement, du corps féminin — *dans le sein duquel la vie peut germer et dont les seins nourrissent les jeunes enfants —, afin d'y* retrouver symboliquement le paradis.

En même temps, la terre est investie des fantasmes sexuels et d'une rêverie érotique. Ainsi naissent-elles les images réversibles de l'île-femme et de la femme-paysage, dans lesquelles s'exprime une féminité élémentaire, totale, « chargée de toute sa force originelle ». C'est justement cette féminité qui fait rêver Michel Tournier, Rimbaud, Lucien Clergue ou Victor Segalen. Dans leurs créations (textes et photographies), la femme devient paysage, île, espace, et la terre devient femme.

Dans *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, l'île Speranza se charge de tous les attributs de la féminité, virginale, amoureuse et maternelle, qu'elle porte à l'absolu. Elle est la Femme, prise dans l'éternité heureuse de ses noces avec le soleil, elle est vie et mort, pourriture et gestation, innocence et sensualité, commencement et permanence. L'île est: « terre féminine, **vierge** et intacte », « source **première** », « **gigantesque** et **brûlante femelle** », « chair » et « grand corps », « île épouse » et « île mère ». Segalen et Rimbaud créent des images similaires. Dans *Soleil et chair* de Rimbaud, la terre est: « divine mère », éclairée par « le rayon soudain de la beauté **première** et respirant tant de **virginité** », la « grande Cybèle […] **gigantesquement** belle » à laquelle « le Soleil […] **verse l'amour brûlant** ». Pour Segalen, « la terre est une **femme**… et elle est **vierge** encore ». Chez lui aussi, la contemplation de l'île suscite l'image des noces mythiques du Soleil et de la Terre: « Oro, par sa présence au firmament de l'île, **avait fécondé** la grande Hina-terrestre, et s'en allait, imperturbable, avec son cortège de nues, vers d'autres terres, ses autres **femelles**, pour les **féconder** aussi » (Segalen, I, p. 53).

Dans le roman de Tournier, la découverte par Robinson de la féminité de l'île engendre toute une constellation d'images déployées dans une rêverie terrestre et sexuelle-élémentaire d'une poésie fruste et substantielle, qui a des similarités évidentes avec le poème *Soleil et chair* d'Arthur Rimbaud. Comparons les deux fragments suivants:

> **Il sentait** comme jamais encore, **qu'il était couché sur l'île**, comme sur quelqu'un, qu'il avait **le corps de l'île** sous lui. […] La **présence presque charnelle de l'île** contre lui le réchauffait, l'émouvait. Elle était **nue**, cette terre qui l'enveloppait. […] les bras en croix,

le ventre en émoi, il embrassait de toutes ses forces ce **grand corps tellurique**, **brûlé toute la journée par le soleil** et qui libérait une sueur musquée dans l'air plus frais du soir. […] Et la terre répondit, elle lui renvoya au visage une bouffée surchargée d'odeurs qui mariait l'âme des plantes trépassées et **le remugle poisseux des semences, des bourgeons en gestation**. (Tournier, VLP, 126)

> **Le Soleil**, le foyer de tendresse et de vie,
> **Verse l'amour brûlant à la terre ravie**,
> Et, **quand on est couché sur la vallée, on sent**
> Que **la terre est nubile** et déborde de sang;
> Que **son immense sein**, soulevé par une âme,
> Est d'amour comme Dieu, de **chair** comme la femme,
> Et qu'il renferme, **gros de sève** et de rayons,
> **Le grand fourmillement de tous les embryons** !
> (Rimbaud, *Soleil et chair*)

La terre immense, accueillante, porte l'homme et le plonge dans une extase heureuse qui bouleverse l'ordre des choses, exprimé par l'image inversée d'une chute vers le haut, vers le ciel comme un abîme infini.

Dans la photographie de Lucien Clergue, *Nu dans le désert de White Sands* (ci-contre), la composition et l'angle de prise de vue créent justement cette image: un nu couché sur une dune de sable arrondie, suggérant le globe terrestre, se profile sur un immense ciel d'un bleu intense, dont le jeu dramatique des nuages amplifie la profondeur et le dynamisme, qui semble l'envelopper et l'aspirer vers de haut, tout en contrastant avec son attitude d'abandon et de repos. L'image photographique trouve son pendant dans le texte tournierien, qui pourrait très bien en constituer le commentaire:

> Dans quelques instants, il allait s'étendre contre cette terre féminine, sur le dos, […], et il lui semblerait tomber dans un abîme d'azur… (Tournier, VLP, 175)

> […] il lui semble, minuscule grenouille collée peureusement à la peau du globe terrestre, tourner vertigineusement avec lui dans les espaces infinis. (Tournier, VLP, 199)

Chez Tournier et Segalen, l'île apparaît tout d'abord dans l'hypostase maternelle. Elle moyenne la re-naissance symbolique de Robinson. Elle est la mère des Maori de Segalen. Les *entrailles* évoquent à la fois les organes de la gestation et la partie la plus profonde de la terre conçue comme la mère primordiale, immense, éternelle, projetée dans l'infini. Lisons, en parallèle, les textes des deux écrivains: « Robinson descend dans **les entrailles de l'île** comme on plonge dans l'intemporel » (Tournier, VLP) et « **l'île** heureuse, devant l'angoisse de ses fils, **tremblait dans ses entrailles** vertes »; « **L'Île s'éjouit dans ses entrailles** vertes » (Segalen, I, 19, 132).

Il était dans **le ventre de Speranza** […] Les parois étaient polis comme de la chair » (Tournier, VLP, 104-105) et « le sentier […] fonça vers la montagne comme s'il pénétrait en elle. Les rochers broussailleux proéminaient sur la grève, et la base du mont, excavée d'une arche béante, semblait s'ouvrir vers **le ventre de la terre**. […] la caverne… (Segalen, I, 86).

Lucien Clergue, *Nu dans le désert de White Sands* 1

Ensuite l'île devient épouse, amante. Elle est ressentie comme un grand corps féminin qui inspire de l'amour et du désir, vécue comme une source de joie et de plaisir :

Pendant deux ans en Polynésie, j'ai mal dormi de joie. […] J'ai pensé avec jouissance. […] j'étais libre, convalescent, frais et sensuellement assez bien entraîné. Toute l'île venait à moi comme une femme. (Segalen, *Lettre à Henri Manceron*).

Dans son *Nu des Baux II* (1974), Lucien Clergue surprend un corps féminin allongé sur le dos, soudé au sol plongé dans le noir, qui se profile sur un paysage de collines saisies déjà par les ombres du soir et sur un ciel violet transparent. L'accent tombe sur les sinuosités du nu - le pic d'un sein, l'ondulation du ventre avec la dépression du nombril, le sailli de la crête iliaque, les pentes des cuisses - doucement éclairées par la lumière crépusculaire et s'intégrant jusqu'à la confusion dans le paysage de l'arrière-plan. L'image photographique rappelle en écho la poéticité des fragments suivants :

C'est, en face, dans un ciel pâle, la découpée brutale et douce de l'île désirée. Elle se lit inscrite en violet sombre sur la plage délavée du ciel. (Segalen, *Lettre à ses parents*)

Elle parut: très haute, escarpée de roches, bossuée de montagnes, creusée de grandes vallées sombres, arrondie à mi-versants de mamelons courbes. On cria: Havaï-i ! Havaï-i ! On embrassait d'un regard de convoitise la rive désirée… (Segalen, I, 159)

Speranza se dégageait des voiles de la brume, vierge et intacte. (Tournier, VLP, 254)

Chez Victor Segalen, il existe un rapport évident entre femme et paysage, le paysage étant empreint de sensualité et fréquemment personnifié au moyen de caractéristiques féminines. Dans le paysage polynésien ou asiatique, le regard de l'écrivain (comme l'œil du photographe Lucien Clergue) découvre « des contours vraiment et incessamment féminins » (Segalen, *Briques et tuiles*, 179), des courbes souples et douces à l'image des rotondités du corps de la femme. Pour Segalen et pour Clergue, la femme-paysage est la femelle obscure formée de vallées, de collines, de sources, de gouffres, de déserts et de forêts. La femme se fait paysage et le paysage se féminise, prend corps et s'érotise. Les formes circulaires, rondes, représentées par les lacs, les îles, les grottes sont très présentes dans le paysage segalenien, tandis que les nus de Lucien Clergue témoignent d'une véritable création imaginaire qui exploite les analogies entre les formes du paysage et celles du corps féminin. Les formes féminines se spatialisent, se mêlent et s'imbriquent, tout en composant un *paysage* qui en exploite les ondulations et la sensualité. Sous l'éclairage assez tranchant, créant un clair-obscur vigoureux, les corps reçoivent la dureté lisse et la lourdeur de la pierre polie par l'eau, le vent et le sable. La rondeur des fesses et des seins, la souplesse des hanches et la douceur des ventres créent un

L. Clergue, *Nu zébré*, New York, 2014

L. Clergue, *Langage des sables*, Camargue, 1971

rythme de lignes courbes, suggérant le moutonnement des dunes ou des collines vers l'horizon.

> Les **collines** se faisaient rocailleuses et le dévers des **croupes arrondies**, plus aride; l'onduleux dépli des montagnes coulait en lui par ses regards; les odeurs, le silence même s'animaient de palpitations inconnues. (Segalen, I, 32).

> Le creux des versants, les vallées broussailleuses, le chemin des eaux frémissantes et tous les replis de la terre se remplissaient d'ombres et d'esprits ténébreux. (Segalen, I, 128)

Lucien Clergue crée toute une série de *Nus zébrés*. Dans ces images aux compositions élaborées et audacieuses, l'artifice de la lumière filtrée par les persiennes et l'effet optique qu'il crée – en enveloppant le corps dans un réseau de lignes qui en moulent les formes et en décrivent le relief à la manière des dessins topographiques ou des œuvres d'op art – renforcent l'illusion et contribuent à la métamorphose paysagère de la femme. En même temps, cette trame rend les formes anatomiques plus graphiques et plus abstraites. Dans un paysage de dunes, le photographe surprend le même *graphisme*, les mêmes rythmes ondulatoires qui suivent la géométrie des volumes et convergent, en pointant vers le foyer secret et intime du grand *corps* tellurique.

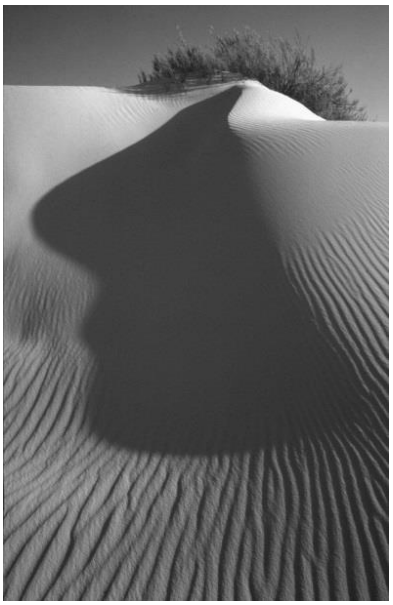
L'exploration de l'imaginaire des trois créateurs, Tournier, Segalen et Clergue, met en évidence une sexualisation latente du paysage.

Une noue marneuse où dormait une nappe d'eau immobile s'achevait par une saignée de sable blond que couvrait un velours de graminées. (Tournier, VLP, 176) « Une falaise basaltique très moussue ménageant une béance froide, basse, humide ;

Une petite crique des Marquises toujours fertile et nourricière. (Segalen, *Journal des Îles*, 50, 65)

Dans les textes de Michel Tournier, à l'image jouant sur la féminisation de l'île, en fait pendant une autre, inverse, fondée sur l'*élémentarisation* de la femme. De la féminité profuse et d'une rassurante massivité naît l'image de la femme-île:

Le grand corps brun de Lucie jeté en travers du lit m'entourait d'un **archipel** de cheveux épars, de mains abandonnées, de cuisses massives et de seins à grosses lunules bistre. (Tournier, MA, 139)



La féminité suscite souvent des images où elle est interprétée en termes spatiaux et terrestres, des images où l'échange entre l'humain et l'élémentaire se poursuit sans cesse, selon une dynamique spécifique. Telle l'image du corps de Rachel, la « femme-paysage »:

Elle a un corps ample, accueillant, maternel. […] Entre les **massifs** de ses cuisses, le ventre fuit, **combe** frileuse et creusée d'anxiété… (Tournier, RA, 24).

L'image de la femme-paysage reflète, comme dans un jeu de miroirs, l'image de la « combe rose »:

La combe rose avec ses plis accueillants et ses ondulations lascives était toujours là, fraîche, lénitive dans la douceur de sa toison balsamique. (Tournier, VLP, 175)

Il se trouvait dans une prairie doucement vallonnée. […] Combe…combe… Il voyait un dos de femme un peu gras, mais d'un port majestueux. Une houle musculeuse entourait les omoplates. Plus bas cette belle plaine de chair tourmentée se resserrait et s'aplanissait en une plage étroite, cambrée, très ferme, divisée par une cluse médiane que couvrait un pâle duvet orienté en lignes de force divergentes. Les LOMBES ! (Tournier, VLP, 127)

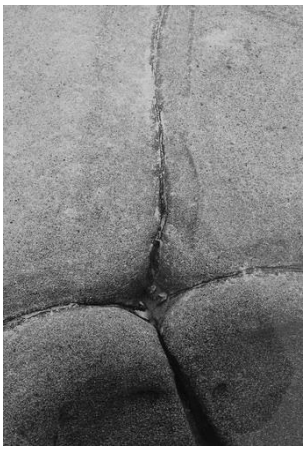
L'imaginaire des *lombes* fait également rêver le photographe. Plusieurs de ses *Nus de la mer* figurent un torse féminin – car, chez Clergue, il s'agit presque toujours d'un torse – vu de dos et paresseusement couché ou demi-couché sur le côté, étalant, dans l'eau scintillant des reflets du soleil, qui le cache en partie, le doux relief de ses hanches et de ses fesses, et surtout « cette belle plaine » dont parle Michel Tournier. Si, l'écrivain joue sur la sonorité des mots, pour construire l'image double de l'île-femme, le photographe recourt à une manière bien originale de manipuler la perspective et la proportion, afin de créer l'image, toujours double, mais inversée, de la femme-île.

En effet, dans les cycles *Nus de la mer* et *Née de la vague*, Lucien Clergue traite le corps de la femme comme un élément du paysage. La différence d'échelle est gommée par la prise de vue, ce qui engendre une sorte de gémellité de la femme et du paysage renvoyant à la rêverie sur l'analogie entre l'homme et le monde, entre microcosme et macrocosme. Il y a une identification mutuelle du modèle avec le milieu et du milieu avec le modèle: celui-ci devient rocher dans l'écume de la mer, tandis que l'eau, la roche ou le sable se chargent de tous les attributs de la féminité: sensualité, fécondité, abondance, genèse.

Le nu féminin est souvent photographié dans un paysage d'eau. Chez Lucien Clergue, comme chez Segalen, l'eau fluide, souple et fugitive évoque la nudité féminine, qui atteint par ce contact à une plénitude sensuelle. Inversement, la femme emprunte les caractéristiques de l'élément liquide dont elle garde la fluidité et la douceur. Les volumes et les courbes du corps féminin sont mis en valeur par l'eau de la mer qui les caresse et les enveloppe suivant leur géométrie. Les nus de Lucien Clergue sont des compositions qui jouent sur l'illusion, les isomorphismes et la dialectique du caché et du révélé. À partir de détails d'images structurées – on discerne ici l'ovale d'un sein, là le creux d'un ventre ou la rotondité d'une fesse –, il crée de nouvelles images dont l'originalité repose sur la composition, le cadrage, l'angle et la prise de vue. Le jeu des proportions et de la perspective, de l'ombre et de la lumière contribue à entretenir l'équivoque de ces images qui prêtent toujours à une double *lecture*. Une relation intime du nu et de la vague (ou du rocher, ou encore de l'arbre) naît de cette composition très élaborée, dans laquelle l'eau, la pierre, le sable ou le végétal épousent la chair qu'ils exaltent.

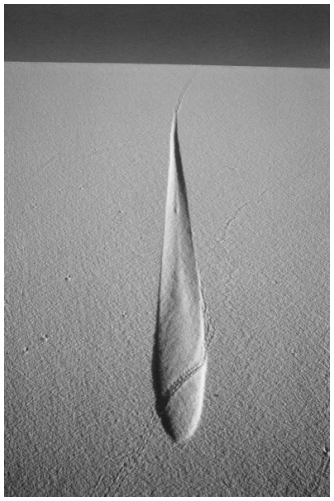
L. Clergue, *Le nombril du désert,* White Sands, 1985

L. Clergue, *Langage des sables*



L. Clergue, *White Sands*, SUA, 1984

L. Clergue, *Langage des sables*, 1972



L. Clergue, *Le sexe du monde*, Death Valley, 1985

Dans ses images, le photographe exploite, tout en les révélant, l'immense potentiel expressif et le pouvoir imaginaire, c'est-à-dire symbolique, du corps humain, qu'il restitue à la nature. Du même mouvement de l'imagination, il associe la femme aux matières primordiales, marine et tellurique, il la munit de la fluidité de l'eau, de la pérennité du végétal ou de la résistance de la roche, et il saisit dans les formes minérales que l'eau et le vent dessinent dans la pierre ou dans le sable, des symboles féminoïdes, des ressemblances profondes avec les détails de l'anatomie féminine, en conférant à ces créations naturelles un sens second et une valeur esthétique. « Pour lui, le vent écrit des poèmes sur le sable et l'eau sculpte des hiéroglyphes sur les rochers. » (Tournier, IMT).

Les nus de Lucien Clergue sont des nus des origines. À sa manière, le photographe raconte l'histoire des premiers temps et cette histoire, il la lit aussi inscrite dans les formes du paysage dont son imagination lui fait découvrir et révéler la sensualité féminine. La nature qui mélange l'élément aquatique et l'élément tellurique est constamment placée sous le signe de l'archétype féminin. Doué toujours d'une signification seconde, cachée, transcendante, l'espace devient symbole.

Dans les *Nus* aquatiques et terrestres, ainsi que dans les paysages féminisés, il poursuit la grande image de la mère primordiale – terre-mère et Vénus marine –, intarissable source de vie, de volupté et de bonheur. Pour lui, comme pour Michel Tournier, invoquer cette puissante symbolique, c'est une stratégie imaginaire qui permet de s'insurger contre le temps, d'apaiser l'angoisse du devenir et de conjurer la mort. « La contemplation du corps de la femme doit être une réponse rassurante à l'angoisse du monde », disait Lucien Clergue, qui avouait aussi:

« Chaque fois que je photographie une femme, j'ai l'impression de faire reculer les frontières de la mort. »

Les photographies de Lucien Clergue redécouvrent et donnent à voir la perfection première du corps féminin restauré dans sa plénitude et son innocence originelles. Ses nus, qui jaillissent des vagues et s'épanouissent au soleil, en célébrant la beauté de la forme et l'amour de la vie, pourraient illustrer ces vers de Rimbaud:

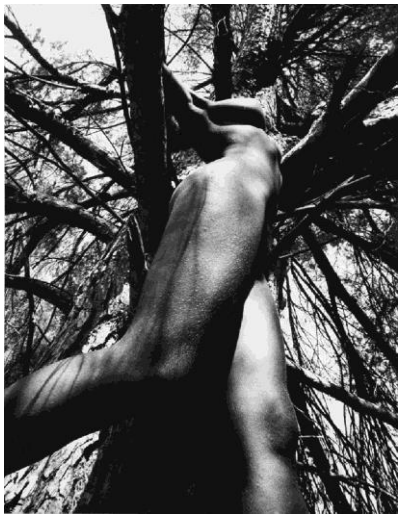
> Ô splendeur de la chair! ô splendeur idéale!
>
> - Splendide, radieuse, au sein des grandes mers
> Tu surgiras, […]
>
> Je crois en toi! je crois en toi! Divine mère,
> Aphrodité marine! […]
>
> …l'immortelle Astarté /
> Qui jadis, émergeant dans l'immense clarté
> Des flots bleus, fleur de chair que la vague parfume,
> Montra son nombril rose où vint neiger l'écume, »
>
> « Et, cambrant les rondeurs splendides de ses reins,
> Étale fièrement l'or de ses larges seins.
> (Rimbaud, *Soleil et chair*)

Lucien Clergue célèbre la nudité naturelle, originelle, insouciante, la féminité triomphante, qui exhibe innocemment une beauté pure, rappelant celle de la statuaire antique. C'est cette beauté de l'être humain surpris au comble de la perfection – une beauté foncière, primitive, androgyne – qui fascine également Michel Tournier. Il la fait découvrir à son personnage, Robinson, incarnée dans la personne de Vendredi, et il lui applique un mot lourd d'échos mythiques et charriant tout un symbolisme archétypal : la *vénusté*.

> … je vois Vendredi venir à moi […]. Puis-je écrire sans ridicule qu'il semblait drapé dans sa nudité ? Il va, portant sa chair avec une ostentation souveraine, se portant en avant comme un ostensoir de chair. Beauté évidente, brutale, qui paraît faire le néant autour d'elle. (Tournier, VLP, 221)

> Je le regarde s'arracher en riant à l'écume des vagues qui le baignent, et un mot me vient à l'esprit: la vénusté. La vénusté de Vendredi. […] cette chair luisante et ferme, ces gestes de danse alentis par l'étreinte de l'eau, cette grâce naturelle et gaie l'appellent irrésistiblement sur mes lèvres. (Tournier, VLP, 227-228)

Ce fragment tournierien semble évoquer l'attitude, le mouvement, l'allure que Lucien Clergue surprend chez ses modèles des séries *Nus de la mer* et *Née de la vague*. Le nu émerge des eaux primitives de la Création. L'absence du visage, que le photographe élude systématiquement par le cadrage, lui donne une dimension intemporelle, élémentaire, mythique. Il surgit de l'élément liquide bouillonnant tout autour de lui, surpris dans un perpétuel état de naissance. C'est une naissance



L. Clergue, *Nu de la forêt, 1973*

d'Aphrodite réitérée obsessivement, « la naissance d'Aphrodite enfantée et caressée une dernière fois par l'élément marin », comme l'écrit Michel Tournier (CM, 114).

L'écrivain rêve lui aussi de cette féminité première et imagine une *Naissance d'Aphrodite* picturale (inspirée des toiles du peintre Martin Schmid) dont la description repose sur l'archétype de la Grande Mère et sur son symbolisme aquatique. La maternité des eaux, imaginée comme une mort-résurrection, est une maternité originelle, cosmique, c'est la naissance de la vie même: « C'était cette chair pantelante, féconde et lourde de vénusté ravissante, bercée par les courants et les remous, que Nicolas représentait inlassablement sur ses toiles, la féminité même à l'état naissant, et donc chargée de toute sa force originelle. » (Tournier, MA, 141).

Une longue amitié, fondée sans doute sur leur commune passion pour la photographie, a lié Michel Tournier à Lucien Clergue, et cette amitié fait supposer des influences réciproques, mais les convergences entre leurs imaginaires reposent sur des affinités plus profondes. Ils sont, tous les deux, des lecteurs et des interprètes de signes, qui découvrent des analogies subtiles et dont les images, poétiques et symboliques, révélatrices d'une vérité intérieure, donnent à voir et à penser, en transfigurant la réalité.

Peuplé d'images symboliques et sous-tendu par des mythes fascinants, alliant la dimension métaphysique et spiritualiste à l'ancrage réaliste et matériel, l'idée au fantasme et la réflexion à l'affectivité, le texte tournierien est essentiellement poétique. Roman, conte ou nouvelle, il relève d'une poéticité à laquelle concourent la structuration des récits, la dimension mythique et symbolique du personnage et des actions, la conception du temps et de l'espace, mais avant tout, la matérialité et le symbolisme des images, ainsi que le traitement du langage, la musicalité et la saveur, l'opacité et la substantialité imaginaire du mot.

Quant à Lucien Clergue, par son œuvre, la photographie accède à un statut poétique, elle devient véritable photographie d'art, opérant à la manière de l'imagination poétique et s'exprimant par des symboles et des mythes. En effet, on a caractérisé de « poésie photographique » (Turck, 2003) sa contribution esthétique à l'art photographique du XXe siècle. Son « souhait » a été de « parfaire le langage de l'image » (Clergue, *Lettre à Carole Naggar, 1981) et s*on œil a jeté un regard neuf sur le monde, en le recréant à l'image de ses rêves et désirs. Les créations de ce grand imaginatif conjuguent les éléments primordiaux et les grandes figures du

symbolisme archétypal, et c'est d'ici qu'elles tirent leur force et leur capacité d'émouvoir, de communiquer, de faire voir et de faire sentir. Car, avec Lucien Clergue, la photographie est aussi une affaire de sensation.

Alliant la recherche de l'expressivité et le souci compositionnel, à la sensorialité et au symbolisme, les cycles consacrés à la femme et à ses hypostases paysagères sont autant de variations sur le thème de la relation de l'homme au monde. Le corps immergé dans l'eau, enchâssé dans le rocher ou collé à l'arbre exprime ce désir de se confondre avec les éléments, comme une source d'énergie et de vitalité, comme une manière de recouvrer l'état d'unité et d'harmonie avec le cosmos. Immersion, symbiose, métamorphose sont autant de manières imaginaires d'expérimenter concrètement, matériellement, mais aussi symboliquement, la relation avec la nature.

> Il participait à l'évidente fonction de l'arbre qui est d'embrasser l'air de ses milliers de bras, de l'étreindre de ses millions de doigts. (Tournier, VLP, 202)

> Ses pieds sont devenus des racines, ses cheveux des feuilles, son corps un tronc. (Tournier, M, 479)

> Voici que le torse nu se durcit autant qu'un gros arbre. La peau devint écorce rude. Les pieds, divisés, s'enracinèrent dans le sol ingrat. […] Ses deux bras devinrent dix bras. Puis vingt, puis cent, puis des centaines. (Segalen, I, p. 93)

Comme l'a montré Carl Gustave Jung, l'expérience directe de la nature exerce l'une des influences les plus puissantes sur l'être humain, ce qui expliquerait le fait que les éléments du monde naturel sont parmi les images symboliques les plus importantes. Tel l'arbre, un archétype profondément enraciné dans l'inconscient collectif et l'un des symboles les plus puissants de l'humanité, dont la signification s'étend sur plusieurs registres: l'arbre cosmique, pilier de l'univers; l'arbre initiatique lié au mystère et à la métamorphose de l'être, à la connaissance et à la spiritualisation; l'arbre maternel/paternel, matrice et phallus, arbre de vie lié à la fécondité et à la procréation, à la résurrection et à l'immortalité. Associé au centre du monde – *axis mundi* et *omphalos* –, l'arbre est le symbole par excellence de la structure stratifiée du cosmos, reliant les trois mondes – céleste, terrestre et chthonien – et fonctionnant comme une sorte d'interface entre ciel et terre. Les quatre éléments fondamentaux de l'univers se concentrent dans l'arbre : l'eau circule dans sa sève, la terre s'intègre à son corps par ses racines, l'air nourrit ses feuilles et le feu jaillit de son frottement.

Lucien Clergue, dans ces *Nus de la forêt*, Michel Tournier et Victor Segalen, dans leurs romans, retrouvent le grand principe associant l'arbre à la féminité et la continuité symbolique entre l'arbre et l'être humain, l'ambivalence, ainsi que la valeur cosmique et spirituelle de ce symbole universel. Leur imagination s'investit dans cette puissante image de la force vitale en perpétuelle régénérescence – l'arbre qui s'enracine profondément dans la terre et dont les branches atteignent les cieux – et se déploie dans une rêverie, à la fois, tellurique et ascensionnelle.

Les objets oniriques composés par ces images littéraires et visuelles que nous avons mis en relation – des paysages et des corps, des formes et des couleurs –, la lumière qui les éclaire et le mouvement de l'imagination qui les anime en leur donnant du sens, les matières et les forces originelles qui les travaillent, tout cela révèle des affinités imaginaires, des analogies, des recoupements et des convergences qu'un jaillissement d'émotions, l'irisation d'une couleur, un certain dynamisme ou une énergie imageante nous ont fait découvrir.

Ces convergences – la célébration de la sensation et du corps en harmonie avec les éléments, l'attachement aux forces vitales qui unissent l'homme au cosmos, la fascination des substances primordiales, le goût du voyage et l'appel des terres lointaines – permettent le passage d'un imaginaire à l'autre, le dialogue, la circulation, et mettent en évidence le dynamisme de l'imaginaire, sa *fluence* (à laquelle réfère le titre), ainsi que sa fonction et sa capacité de « connecteur obligatoire » que lui accorde Gilbert Durand et sur laquelle se fonde la « communion archétypale des âmes. »

Bibliographie

Textes de références

Rimbaud, Arthur. 1960. *Poèmes*. Préface de Paul Claudel. Paris: Librairie Gallimard.
Segalen, Victor. 1921. (I). *Les Immémoriaux*. Paris: Éditions G. Grès & G'.
Tournier, Michel. 1982. (VLP). *Vendredi ou les limbes du Pacifique*. Paris: Gallimard.
Tournier, Michel. 1987. (IMT). *Imagerie de Michel Tournier*. Musée d'art Moderne de la ville de Paris, Editions Paris-Musée.
Tournier, Michel. 1989. (MA). Le médianoche amoureux. Paris: Gallimard.
Tournier, Michel. 1989. (RA). *Le Roi des Aulnes*. Paris:Gallimard.
Tournier, Michel. 1991. (M). *Les Météores.* Paris: Gallimard.
Tournier, Michel. 1992. (CM). *Le crépuscule des masques.* Paris: Hoëbeke.

Ouvrages critiques

Anzaldi, Antonio, Izzi, Massimo. 1995. *Histoire illustrée universelle de l'Imaginaire. Mythes, légendes et croyances du monde entier*. Rome: Gremese International.
Bouloumié, Arlette. 2005. « Photographie et Jeux d'Illusion: Jean Loup Trassard, Lucien Clergue et Bernard Faucon », in Bishop, Michael, Elson, Christopher (Dir.). *L'Art français et francophone depuis 1980*. Amsterdam-New York: Rodopi. p. 31-38.
Cachot, Laurence. 1999. *La femme et son image dans l'œuvre de Victor Segalen*, Presses Universitaires Franc-Comptoise.
Chevalier, J., Gheerbrant, A. 1982. *Dictionnaire des symboles (Mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres).* Édition revue et augmentée. Éditions Robert Laffont / Jupiter.
Durand, Gilbert. 1992. *Les structures anthropologiques de l'imaginaire.* 11e édition. Paris: Dunod.
Durand, Gilbert. 1993. *L'imagination symbolique.* 3e édition. Quadrige/ PUF.
Jung, Carl Gustav. 1990. *L'homme et ses symboles.*Paris: Robert Laffont.
Jung, Carl Gustav. 2003. *Arhetipurile şi inconştientul colectiv.* Traducere din limba germană de Dana Verescu, Vasile Dem Zamfirescu. Bucureşti: EdituraTrei.
Turck, Eva-Monika (Ed.). 2003. *Lucien Clergue - Poésie Photographique*: Fifty Years of Masterworks, Prestel.

Mariana PITAR
(Université de l'Ouest de Timişoara)

L'image du corps humain dans le vocabulaire du vin. Analyse contrastive français-roumain

Abstract: (**Body Image as Reflected by Wine Vocabulary)** From a terminological perspective, the field of wine tasting can be found by definition between the ambiguity of subjective taste impressions and the vocabulary of the specialist who attempts to be rigorous. We especially refer to metaphorical language. Our study starts from Romanian and French wine vocabulary and lexis. We will be trying to discover which the body parts that serve as point of departure for the metaphors in the field, the grammatical categories to which they belong and the categories of wine quality to which they correspond are. Then, we will be trying to distinguish between vocabulary metaphor and term based on dictionary definitions. In the end, our attention will be focused on the differences between Romanian and French as far as the terms used in the field are concerned.

Key-words: metaphor, term, wine tasting, specialised vocabulary, body image

Résumé: Le domaine de la dégustation du vin se trouve, du point de vue terminologique, entre l'ambigüité des impressions gustatives, subjectives par définition, et le vocabulaire du spécialiste qui essaye d'être rigoureux. Il s'agit d'un langage métaphorique par excellence. Notre étude part des vocabulaires et lexiques du vin du roumain et du français. Nous allons essayer de voir quels sont les parties du corps qui servent de point de départ pour les métaphores du domaine, les catégories grammaticales auxquelles elles appartiennent et les catégories des qualités du vin qui leurs correspondent. Ensuite, nous essayerons de distinguer entre la métaphore et le terme dans le vocabulaire, en nous appuyant sur les définitions des dictionnaires. Enfin, notre attention se dirigera vers les différences entre le roumain et le français en ce qui concerne les termes utilisés dans le domaine.

Mots clés: métaphore, terme, dégustation du vin, vocabulaire spécialisé, image du corps humain

Introduction

La grande complexité du vocabulaire du vin est due aux types des termes qui le composent, très différents du point de vue de l'origine linguistique. Parmi les branches de l'œnologie la dégustation du vin se distingue des autres par la nature de son référent qui est de l'ordre du sensoriel, domaine assez vague en tant que termes descripteurs. Il y a trois sens qui y sont impliqués: visuel, olfactif et gustatif. Si la plupart des domaines spécialisés se caractérisent par des mots techniques très précis, quant il s'agit de décrire le goût, la plupart des gens semblent désemparés, car il y a peu de mots précis dont on se sert pour décrire le domaine du sensoriel. Il y a quelques mots propres, dénotatifs, communs et répertoriés, qui se rapportent au goût d'un aliment (*doux, aigre, amer, salé, épicé*) ou à la couleur et aucun pour l'odeur. Les sensations

gustatives et olfactives sont, par leur nature, complexes, surtout subjectives, car elles manquent de descripteurs spécifiques. Par voie de conséquence la langue a ses propres lacunes en matière de vocabulaire qui se rapportent à ces sensations. C'est pourquoi la dégustation d'un produit aussi complexe que le vin demande un vocabulaire riche qui explique le recours à l'imagination, aux analogies, aux métaphores.

Coutier (1994, 664) souligne la subjectivité des perceptions olfactives et gustatives et les analogies employées dans leur description:

> Les perceptions olfactives et gustatives sont par nature extraordinairement complexes, fugitives et subjectives et reposent essentiellement sur la mémorisation des odeurs et des souvenirs. Leur description peut consister à établir des comparaisons avec le goût d'un aliment ou d'une chose dont a gardé le souvenir (*cela « rappelle » la framboise, la vanille, le miel, le bois, le cuir*…) et être à la base de créations néologiques: *cassissé, fruit compoté, figué, muscaté, noiseté, réglissé, tabacé*, etc. Elle comporte également une série d'impressions diverses (sensations de volume, de forme, de matière, d'intensité, de durée, sensations thermiques, tactiles, sensations de plaisir), sources d'une expression métaphorique riche et variée.

Dans le champ complexe des métaphores employées dans la description du vin, nous avons choisi de nous arrêter sur le vocabulaire qui a comme source le corps humain, dans une analyse contrastive appliquée au domaine français-roumain.

1. Descripteurs dans l'examen du vin

Il y a trois phases dans la dégustation du vin, en rapport avec les trois sens impliqués. Chacune comprend des catégories d'analyse très précises en tant qu'opération et vocabulaire. À l'intérieur de chaque catégorie analysée, la palette de termes utilisés va des plus précis, pour la couleur, jusqu'aux plus flous pour l'odeur, en passant par le goût qui mélange ce qui est précis avec les analogies plus ou moins subjectives.

Voilà les descripteurs principaux pour chaque catégorie d'analyse[1].

a) L'analyse visuelle est la première étape et elle se rapporte à l'aspect ou à la robe du vin. Elle renseigne sur les catégories suivantes: *la couleur, la limpidité/la transparence, la brillance/l'intensité, le gras (la viscosité), l'effervescence (larmes/jambes)*. Les perceptions visuelles sont les seules qui disposent de références objectives, mesurables et codifiables, mais qui n'excluent, pour autant, la subjectivité et la variété individuelle.
b) L'analyse olfactive est la deuxième étape et constitue la partie la plus difficile du point de vue des termes employés, étant donné son flou sensoriel et terminologique. Il y a deux catégories dans l'analyse olfactive: *l'intensité* et la *gamme* olfactive. Pour décrire le vin de ce point de vue on fait appel à des analogies avec des odeurs du milieu environnant. Les familles principales d'arômes sont les suivantes:
   - végétale: légumes, secs (foin, paille, thé), verts, sous-bois;
   - florale: fleurs, tisanes, dérivés (miel);
   - épicée: cannelle, vanille, réglisse etc.;

[1] Pour ces descripteurs nous avons utilisé comme source Radu Nicolescu, *Degustarea vinurilor* et *La dégustation du vin en 3 étapes* (sur web).

- minérale: roches, métaux;
- fruitée: agrumes, fruits secs, fruits exotiques etc.;
- boisée: truffes, résine, chêne, santal, fougère etc.;

C'est un vocabulaire assez riche, mais qui n'est pas tout à fait spécifique. Nous présentons dans l'annexe la correspondance entre les arômes dans ce qui s'appelle « la roue des arômes du vin ».

c) L'analyse gustative prend en considération les goûts traditionnels - doux, amer, salé, épicé. Outre ces saveurs élémentaires, d'autres sensations sont prises en considération: la *fraîcheur* (l'acidité), la *chaleur* (le taux d'alcool), *l'astringence* (les tanins), le *pétillant*, la *consistance,* le *gras (la rondeur)*. À ces termes qui se rapportent à des caractéristiques physiques du vin, s'ajoutent des impressions gustatives des plus diverses: *de fruit, nerveux, aigue, sincère* etc. qui se rapportent à la persistance des arômes (appelée aussi « longueur en bouche »).

On peut ainsi observer un mélange entre des caractéristiques physiques qui sont exprimées par des termes connus et précis (les couleurs, les gouts) à côté des termes flous qui essaient d'exprimer les sensations plus ou moins subjectives données par le contact avec le vin[2].

Nous présentons, en guise d'exemples, quelques descriptions sommaires de quelques crues françaises (source: http://www.bourgogne-vins.com/la-cave/une-selection-de-vins/):

> Le nez complexe ajoute aux fruits rouges et noirs des nuances d'épices, de vanille. La chair, elle aussi exceptionnelle d'élégance, offre toujours cette palette aromatique charmeuse.
>
> Vin fruité fraise et groseille, relevé d'une pointe de boisé. La bouche est friande, le corps rond et le tanin soyeux.
>
> Son expression de fruits rouge et de sous-bois fait déjà merveille. Sa chair est dense et puissante. Un vin qui a du corps et de l'esprit.

De ces exemples on peut observer non seulement les descripteurs présentés auparavant, mais aussi les références multiples au corps humain. En ce qui suit, nous allons analyser les termes-métaphores dont la source est le corps humain[3].

2. Le vocabulaire du corps humain dans la dégustation du vin

Le corps humain constitue une source pour des comparaisons et des métaphores dans plusieurs domaines techniques, dont le domaine du vin ne fait pas exception. Ce rapprochement est saisi par les linguistes, mais aussi par les spécialistes du vin. Voilà un seul exemple dans ce sens:

> « Când cuvintele lipsesc, ele trebuie inventate. Am fost întotdeauna fascinat de asemănarea cuvintelor folosite în descrierea unui vin cu a celor rezervate caracterizării

[2] Il y a des recherches qui se sont proposé d'établir un lien entre l'impression gustative ou olfactive et les substances chimiques contenues dans le produit, ce qui réduirait le statut d'impression subjective du goût correspondant. Voir dans ce sens l'article « Descripteurs sensoriels et références chimiques » sur le web.

[3] Pour une analyse théorique de la métaphore dans les langages de spécialité voir Amorăriţei, 2002.

fiinţelor umane. Un vin poate fi *delicat, fin, suav, suplu, tandru, vioi, ferm, generos, prietenos, puternic, viril,* aşa cum el poate fi *anemic, aspru, obosit, respingător, fără personalitate*. El poate fi *elegant, cu ţinută (robe,* în franceză), după cum poate fi *ordinar, inexpresiv, fără contur, dezechilibrat, dezarticulat.* » *(*Macici*, Cuvintele şi vinul,* sur internet*)*[4]

D'ailleurs, le vin lui-même constitue la métaphore de l'homme car il a un *corps*, une *bouche*, un *nez*, un *caractère*.

Pour faire un inventaire des termes ayant comme source le corps humain (sans doute, jamais exhaustive), nous avons utilisé des dictionnaires et des sites spécialisés: *Dictionnaire des vins* des Éditions Larousse et encore quelques vocabulaires du vin en ligne, pour le français, ainsi que le livre *Degustarea vinurilor* et des sites en ligne pour le roumain.

En ce qui concerne le nombre de termes qui ont comme source le corps humain, nous avons constaté des différences notables d'un vocabulaire à l'autre, surtout pour le français, où les sources sont plus riches que pour le roumain. En dépouillant toutes les sources analysées nous avons recensé environ 80 termes, simples ou collocations, appartenant au vocabulaire anthropomorphique.

Il y a d'abord trois mots clés qui se rapportent aux organes sensoriels humains impliqués dans l'analyse du vin: *l'œil, le nez* et la *bouche* qui sont reflétés dans le vocabulaire du vin et qui organisent les sensations en trois catégories: visuelles, olfactives et gustatives. On parle ainsi du *corps* ou de la *robe* du vin, du *nez* du vin et de la *bouche*.

> « La *bouche* est une autre façon de parler de l'examen gustatif, au même titre que *l'œil* pour l'examen visuel, et le *nez* pour l'examen olfactif. » (*Vin et vigne*)

Dans un premier temps, nous avons classifié notre vocabulaire selon les aspects du corps humain auxquels on fait référence. Puis nous avons groupé les mots en fonction de leur fréquence et de leur catégorie grammaticale.

2.1 La correspondance du vocabulaire anthropomorphique avec les catégories d'analyse du vin

Dans les sources mentionnées plus haut nous avons recensé plusieurs mots ayant comme origine le corps humain et qui se rapportent aux aspects suivants du vin:

- Des termes qui se rapportent à l'aspect visuel: *la robe du vin;*
- Des termes qui se rapportent à l'aspect olfactif: *discret, le nez du vin;*
- Des termes qui se rapportent à l'aspect gustatif: *la bouche, dur, ferme, vif, nerveux, agressif, souple, franc, acerbe, avoir de la carrure, (le degré d'acidité); souple, tendre, suave (onctuosité); charnu, dur, ferme, agressif, âpre, austère, costaud (tanins)*;

[4] « Quand les mots manquent, ils doivent être inventés. J'ai été toujours fasciné par la ressemblance des mots utilisés dans la description d'un vin avec les mots qui caractérisent l'être humain. Un vin peut être *délicat, suave, souple, tendre, agile, ferme, généreux, amical, fort, viril*, ou bien *anémique, âpre, fatigué, faible, sans personnalité*. Il peut être *élégant, ayant une robe*, ou bien *ordinaire, inexpressif, sans personnalité, déséquilibré, maigre*. » (Macici, *Les mots et le vin*) (NT).

- Des termes qui se rapportent à l'aspect d'ensemble du vin: *avoir du caractère, de la force, avoir de la jambe, avoir de l'étoffe, équilibré, un vin dentelle, chaire, aimable, acerbe, agréable, anémié, chétif, chic, distingué, avoir de la grâce, franc.*

On peut constater que la plupart des ces mots se rapportent à l'aspect gustatif ou à l'aspect d'ensemble. Ce sont les catégories les plus subjectives par l'absence des descripteurs normalisés.

D'autre part, les termes analysés présentent des analogies soit avec l'aspect physique du corps (*costaud, charnu, souple, anémié* etc.), soit, la plupart, avec le caractère humain (*avoir du caractère, aimable, agréable, franc, nerveux, agressif* etc.). Martine Coutier (1997) fait une analyse de ce vocabulaire en classifiant les termes selon les parties du corps auxquelles se rattachent les emplois métaphoriques: *la chair, le squelette et les os, les membres et les parties du corps, le nerf, les muscles.*

2.2 Catégories grammaticales et valeurs sémantiques dans le vocabulaire du vin

La plupart des mots désignant des aspects divers du corps humain sont des *adjectifs*. L'adjectif est, bien sûr, la catégorie grammaticale la plus appropriée pour exprimer les caractéristiques du vin. Ces mots se rapportent soit à l'aspect physique, soit aux traits de caractère:

A) Des mots qui se rapportent aux aspects physiques et qui expriment:
   a) des qualités: *robuste, souple, charnu, charpenté, ferme, rond, suave, équilibré etc.;*
   b) des défauts: *décharné, charnu, faible, fatigué, lourd, mince, chétif, amaigri, maigre, dépouillé etc.;*
   c) des mots neutres: *féminin, viril etc.*

B) Des mots qui représentent des traits de caractère:
   a) qualités: *aimable, élégant, distingué, franc, généreux, nerveux, noble, puissant, racé, souple, tendre, équilibré, ferme, jeune, loyal, amoureux, bavard, chic, riche, séducteur etc.;*
   b) défauts: *acerbe, âpre, austère, agressif, dur, fatigué, agaçant, boudeur etc.*

Les caractéristiques propres du vin peuvent être exprimées aussi par des expressions verbales ou des collocations: *avoir du corps, être court en bouche, avoir du caractère, avoir de la tenue, avoir de la personnalité, avoir de l'étoffe, avoir de la distinction, avoir de la race, avoir de la jambe, avoir du nez, avoir de la cuisse.* Quelques expressions sont assez rares: avoir le chapeau sur l'oreille (pour un vin en déclin).

Les *substantifs* sont peu nombreux et représentent parfois la nominalisation de l'adjectif: *rondeur, souplesse*. La plupart sont les parties mêmes du corps humain: *nez, bouche, chaire, corps, carrure*. Un nombre plus réduit de termes se rapportent aux vêtements: *la robe, le chapeau, la dentelle;* à ces termes on peut associer des adjectifs qui rappellent des caractéristiques propres à certains tissus*: velouté, soyeux, souple.*

Certains substantifs apparaissent dans des collocations adjectivales, nominales ou adverbiales: *intensité du nez, intensité de la robe, large carrure, nez complet, nez droit, netteté du nez, premier nez, deuxième nez; robe cristalline, robe chatoyante, robe œil de perdrix; être bien en chaire, être bien en bouche.*

Nous pouvons remarquer que les mots qui proviennent du vocabulaire du corps humain se rapportent à des catégories d'analyse du vin qui traitent le vin dans la perspective de l'identité vin = corps. Nous avons ainsi le *corps* du vin et le *caractère* du vin, ce qui explique le choix d'un vocabulaire anthropomorphique.

3. Analyse contrastive appliquée au domaine français-roumain des termes de la dégustation du vin

Pour ce qui est de la littérature roumaine de spécialité dans le domaine, nous devons remarquer qu'elle est beaucoup plus pauvre, ce qui signifie que les préoccupations pour le vocabulaire du métier sont restées dans un cercle assez restreint, de spécialistes.

Notre source principale pour l'analyse des termes dans le domaine de la dégustation du vin a été le livre *Degustarea vinurilor* de Radu Nicolescu (2000)[5].

Le chapitre qui nous a intéressé particulièrement a été *Terminologia folosită la degustarea vinurilor (La terminologie utilisée dans la dégustation des vins)* censé nous fournir justement le vocabulaire spécifique à ce domaine. Celui-ci est organisé en fonction des trois types d'analyse du vin: visuelle, olfactive, gustative. Le livre nous offre une terminologie normalisée du domaine qui se rapporte principalement aux descripteurs des catégories spécifiques dans la dégustation du vin qui sont, avec peu de différences, identiques avec les catégories présentées pour le français, identité due à la normalisation internationale d'un vocabulaire qui fait référence à des catégories conceptuelles propres au domaine.

La première observation qui s'impose est l'absence des termes métonymiques équivalents aux trois types d'analyse du vin: *l'œil* (pour l'analyse visuelle), *le nez* (pour l'analyse olfactive) et la *bouche* (pour l'analyse gustative), termes très employés en français. Le roumain a gardé *analiză vizuală, olfactivă, gustativă*. La seule catégorie qui rappelle le corps humain est l'aspect général du vin, le *corps/ corpul* avec les termes associés: *slab, modest, robust, cu corp.* Dans certains articles, nous avons observé que le terme *nas*/*nez* tend à s'imposer comme étant très spécialisé.

La plupart des termes dont nous avons parlé apparaissent dans la pratique, dans la description concrète des diverses catégories, surtout celles qui se rapportent au goût, à l'odeur ou à l'aspect général du vin. C'est pourquoi nous avons analysé aussi le chapitre, assez bref, qui présente les diverses crues des vins roumains. Les termes se

[5] Le but déclaré de ce livre est de familiariser les lecteurs avec les notions spécifiques sur la technologie du vin, la dégustation et la manière de les servir. Il complète un vide de connaissances (mais aussi de terminologie) pour les amateurs du vin et aussi pour les professionnels des hôtels, des restaurants et pour les commerçants.

rapportant au corps humain que nous avons trouvés sont assez réduits comme nombre: *elegant/eleganţă, fin/fineţe, echilibrat, expresiv, discret, corpolent, cu nerv*.

Étant donné la pauvreté des sources roumaines dans le domaine de notre recherche, nous nous sommes dirigée aussi vers les blogs et les sites dédiés au vin, en nous arrêtant sur les parties qui analysent les divers types de vin (*vinul.ro; mihail.ro, winetaste.ro*). Nous y avons pu trouver un vocabulaire assez précis qui se rapporte à des catégories classiques dans l'analyse du goût et de l'odeur du vin, sans expressions qui dénotent des impressions subjectives. Nous avons aussi recensé dans ces sources d'autres termes de ce genre, comme: *svelt, greu, corpolent, flasc, agresiv.*

4. Tropes ou terme ?

La métaphore dans les langages spécialisés a constitué le sujet de beaucoup d'études en linguistique, sémantique, philosophie du langage, terminologie. Anne Giaufret et Michaela Rossi (2013) présentent une synthèse des diverses études sur le sujet. Selon ces auteures, la métaphore joue deux fonctions dans les langues de spécialité: d'une part, elle permet la transmission efficace et rapide des connaissances techniques et scientifiques par le biais de l'analogie et, d'autre part, elle joue un rôle de modélisation des connaissances, la métaphore étant le seul support dénominatif valable pour une notion donnée et, de cette façon, l'équivalente du terme. Ce phénomène de lexicalisation de la métaphore est connu en sémantique sous le nom de *métaphore lexicalisée*. Tout comme Martine Coutier dans son article « Tropes ou termes: le vocabulaire de la dégustation du vin » (1994), nous nous interrogeons sur le statut des mots déjà présentés. S'agit-il de l'expression imagée des sensations subjectives, individuelles, ce qui fait que ces mots soient considérés de simples figures de style, ou les mots véhiculés sont des termes spécialisés du domaine ? Rossi (2013) affirmait déjà que les métaphores du langage du vin qui se rapportent au corps humain font partie de la catégorie définie comme *essaims métaphoriques,* c'est-à-dire des isotopies métaphoriques de fond qui engendrent des dénominations terminologiques différentes.

Ce qui nous intéresse est de voir si ces dénominations engendrées par l'image du vin comme identiques avec le corps humain, (surtout pour les termes qui se rapportent aux sensations plus vagues, comme l'odeur par exemple) restent au niveau de trope, avec un statut changeant et subjectif, ou deviennent des termes, ayant un statut bien objectif, de descripteur.

Pour répondre à cette question, nous avons étudié quelques dictionnaires et vocabulaires de spécialité ainsi que des manuels ou articles spécialisés, et ceci dans l'idée que la présence de ces mots dans de tels ouvrages constitue une preuve suffisante de leur degré de spécialisation et de leur fréquence. De plus, si un vocabulaire de la dégustation du vin recense seulement les termes, un dictionnaire ajoute aussi des définitions qui doivent répondre aux exigences de rigueur scientifique que l'on demande à de tels ouvrages.

C'est pourquoi nous avons étudié aussi les définitions de ces termes. On peut constater dès le début qu'il y a deux catégories de dictionnaires auxquels nous nous sommes rapportée et qui diffèrent comme période de parution et comme support d'impression: il s'agit du *Dictionnaire des vins* de Gérard Debyuigne, sur papier, paru en 1969, qui forme par lui-même une première catégorie, et des vocabulaires et des dictionnaires en ligne parmi lesquels: *Dico du vin*, *ABC du vin* et *Les mots du vin.* Les mots que nous avons recensés n'apparaissent pas tous dans tous les dictionnaires.

Une première observation se rapporte au nombre des termes du domaine de la dégustation, différent d'un ouvrage à l'autre. Cette différence est due, d'une part, au fait que les dictionnaires consultés portent sur plusieurs branches du domaine du vin. Quelques uns présentent ce vocabulaire mélangé (*Dictionnaire des vins*) d'autres, surtout les dictionnaires en ligne, séparent le vocabulaire en sous-divisions selon les sous-domaines, ce qui a facilité l'analyse de ces termes.

La deuxième observation que nous avons faite est qu'il y a une différence de définition des mêmes mots entre le *Dictionnaire des vins* (1969), abrégé dans l'analyse en *Larousse,* qui est le plus vieux auquel nous ayons eu accès, d'une part, et les vocabulaires et les dictionnaires en ligne, beaucoup plus récents, d'autre part. Cette analyse nous a permis de constater des différences de précision entre les deux catégories d'ouvrages en ce qui concerne le vocabulaire envisagé. Il y a des définitions qui vont des plus précises aux plus floues, qui procèdent par allusions et analogies, certaines même semblent être „lyriques".

Il y a des mots sur la définition desquelles la plupart des sources consultés se mettent d'accord. Il s'agit des termes avec des sens précis qui se rapportent à l'aspect visuel et, dans une certaine mesure, à l'aspect olfactif. Dans ce que cas, nous pouvons affirmer sans doute qu'il s'agit de termes de spécialité.

Les termes qui posent surtout des problèmes sont ceux qui expriment des caractéristiques d'ensemble, olfactives ou gustatives. Il y a ici plusieurs situations: soit il y a des définitions rigoureuses et objectives, soit des définitions qui ajoutent des commentaires subjectifs, des analogies, des comparaisons.

Nous allons analyser, dans ce qui suit, quelques exemples concernant le même terme extrait de sources différentes et dont la définition présente des situations qui varient entre une objectivité plus au moins claire jusqu'à la subjectivité déclarée.

(1) **Acerbe**: Se dit d'un vin rendu âpre et vert par un fort excès de tanin et d'acidité. Défaut très grave. (*Les mots du vin*)

(2) Un vin acerbe donne au palais une sensation très désagréable; il est à la fois acide, astringent, âpre **comme une pomme pas mûre.** (*Larousse*)

Dans ce premier exemple, bien que les deux définitions soient assez « techniques », la deuxième ajoute une comparaison, donc une analogie qui aide à la compréhension du niveau d'acidité du vin.

(3) ***Rond***: Se dit d'un vin dont la souplesse, le moelleux et la chair donnent en bouche une agréable **impression** de rondeur.(*Les mots du vin*)

(4) ***Rondeur/rond:*** Un vin qui possède cette qualité est toujours un vin très agréable. Suffisamment riche en alcool et en glycérine il ne possède pas une acidité prononcée qui risquerait d'offenser le palais. Il donne l'impression d'être franc, loyal, **tout à fait comme l'homme qui possède une sympathique rondeur de caractère.** (*Les mots du vin*)

Nous pouvons y remarquer une définition très rigoureuse (*Les mots du vin)* et une autre qui, après avoir présenté la qualité du vin dans des termes très techniques (*suffisament riche en alcool et glycérine*) ajoute des analogies explicites avec le domaine anthropomorphique, plus précisément avec le caractère humain, donnant ainsi une explication sur la source du terme.

Le même type de définition pour:

(5) ***Féminin****:* Le vin féminin est un vin délicat, beau, fin, profond et gracieux, en somme **tout ce dont on rêve chez une femme. (***Vin et vigne***)**

C'est la deuxième définition du terme *robe,* de l'exemple (7) qui introduit un commentaire subjectif par rapport à la définition du même terme de l'exemple (6):

(6) ***La robe du vin****:* la robe du vin désigne la couleur et l'aspect extérieur du vin. (*Dico du vin*)

(7) Si le profane parle de la couleur d'un vin, l'oenophile, tout naturellement, dira „ sa robe", sans être prétentieux pour autant. Le vin, matière vivante et noble, **a bien le droit, tel un pur-sang, de porter la robe**! (*Dictionnaire des vins)*

Dans la définition suivante, le terme est défini tout simplement par une équivalence de sens entre le caractère du vin et celui de l'homme:

(8) ***Amaigri***: **Le même sens que chez les humains**: un vin amaigri a moins de chaire, moins de corps. (*Larousse*)

(9) ***Amaigri (défaut)***: Vin déséquilibré qui a perdu de sa consistance (*Dico du vin*).

D'autres définitions ne gardent que l'allusion au domaine des humains:

(10) ***Elégant****:* Tous les vins de grands crus sont des vins élégants…**l'élégance du vin est comparable à celle de l'homme**. (*Larousse*).

D'autres qualités semblables du vin sont définies, en revanche, d'une manière objective et stricte dans le même dictionnaire:

(11) **Distingué**: Constitué d'éléments purs et nobles. Qui s'unissent dans un tout parfaitement équilibré. (*Larousse*)

L'analogie avec la vie humaine est très présente aussi dans des dictionnaires plus récents, comme dans l'exemple suivant:

(12) ***Tendre***: (un vin tendre) dégustation, qualité: tendre pour un vin entraîne tout de suite à l'esprit une notion de jeunesse, de fraîcheur, de légèreté et **un brin de nonchalance**. C'est un vin sans acidité (sec mais tendre !) qui se boit facilement dans **l'insouciance de sa jeunesse**. (*Dico du vin*)

Les expressions employées sont des tropes évidents ce qui donne beaucoup de subjectivité à la définition qui rappelle plutôt un ouvrage littéraire qu'une définition de dictionnaire.

La comparaison avec la vie humaine constitue parfois la seule définition du terme, sans doute la plus subjective et la moins technique, comme dans l'exemple suivant, dans lequel la définition devient une métaphore:

(13) **Fatigué**: le vin n'a rien d'un sportif, et quant il passe par les épreuves nécessaires à son élaboration, il prend le temps, après chacune d'elles, de se remettre de ses émotions. (*Larousse*)

Dans un excès d'expressivité, la définition devient circulaire, comme dans les exemples suivants:

(14) **Chic** (qualité): Vin élégant et très équilibré **qui a du charme et… du chic**". (*Dico du vin*)
(15) ***Elégant**:* Tous les vins de grands crus sont des vins élégants…**l'élégance du vin est comparable à celle de l'homme.** (*Larousse*).

Même si, dans ces dictionnaires, au-delà du renvoi vers l'impression subjective, les définitions sont correctes, il y en a d'autres qui sont plus strictes et plus claires. Nous remarquons dans ce sens le dictionnaire en ligne *Les mots du vin*. Pour illustrer cette idée nous présentons les définitions suivantes:

(16) **Grâce**: qualité suprême d'un vin qui possède à la fois, l'expression aromatique, l'élégance, la rondeur et la délicatesse. (*Dico du vin*)
(17) **Fatigué**: Terme s'appliquant à un vin ayant perdu provisoirement ses qualités (par exemple après un transport) et nécessitant un repos pour les recouvrer. (*Les mots du vin*)

Il y a aussi des définitions métalinguistiques qui renvoient assez souvent aux effets que le vin a sur le consommateur et qui dévoilent explicitement la source étymologique du terme:

(18) **Bavard** (qualité): ce dit d'un vin à la forte personnalité qui **fait donc beaucoup parler**. (*Dico du vin)*

Dans les dictionnaires plus techniques, le même terme est défini d'une manière plus précise en faisant référence aux qualités/défauts/caractéristiques du vin:

(19) **Bavard**: Vin expresssif dont les arômes et les nuances sont aisément perceptibles pour le dégustateur. (*ABC du vin*)

Parfois, dans le même dictionnaire il y a deux mots, par exemple *terme* et *impression*, contradictoires quant au statut scientifique et objectif de la définition. Ainsi l'emploi du mot générique *terme* certifie-t-il le fait qu'il s'agit d'un mot spécialisé, tandis que l'emploi du mot *impression* laisse la place à la subjectivité du dégustateur:

(20) **Chair** (qualité): **terme** qualifiant un vin qui en bouche donne une **impression** de volume, de rondeur et de suavité. (*Dico du vin*)
(21) **Charnu:** Vin très fruité, très corsé, très tannique. Un vin qui, autrement dit, a de la mâche. Il donne **une certaine impression** d'ampleur en bouche. (*Dico du vin*)

À partir de ces quelques exemples, nous pouvons tirer une conclusion très intéressante. Si certaines de ces définitions sont subjectives puisqu'elles sont issues de la subjectivité même de la personne qui déguste le vin, d'autres sont formulées de

manière rigoureuse puisqu'elles portent sur les caractéristiques précises du vin. Parmi ces dernières, il y en a encore qui acceptent des définitions ambiguës ou imprégnées de subjectivité.

S'il fallait comparer, du point de vue de leur rigueur scientifique, les deux dictionnaires - *Les mots du vin*, paru aux Éditions Hachette, et *Dictionnaire des vins*, paru chez Larousse - nous pouvons affirmer que le dernier est le moins précis, à cause du fait qu'il contient des expressions figurées, des comparaisons, des appréciations subjectives.

On peut ainsi constater que le vocabulaire du vin a changé dans le temps, qu'il a connu une évolution diachronique du subjectif vers l'objectif, du trope déclaré vers le terme scientifique. Ainsi, beaucoup des caractéristiques du vin, qualités ou défauts, sont-elles devenues, grâce à leur usage fréquent, de véritables termes spécialisés, malgré leur aspect assez choquant encore, de figure de style subjective.

Le vocabulaire des vins recensé et défini dans les dictionnaires laisse pourtant une certaine marge de liberté d'expression au dégustateur. Une bonne partie des termes restent dans le flou et sont le fruit de l'inspiration subjective momentanée. Ils ne sont pas recensés pour le moment.

En ce qui concerne l'avenir de ce vocabulaire, on peut s'interroger sur son caractère ouvert. Il est possible qu'un vocabulaire subjectif coexiste encore avec le vocabulaire normalisé ou que les spécialistes soient plus ou moins forcés d'utiliser un vocabulaire normalisé.

Conclusion

Le vocabulaire de la dégustation du vin se caractérise par l'appel massif à des analogies et à des métaphores, parmi lesquelles les métaphores reliées au corps humain sont assez bien représentées. L'absence de mots spécifiques pour décrire les sensations olfactives favorise le recours à ce processus métaphorique qui fait qu'il y ait une hésitation dans la définition de ces notions. À la suite de l'analyse de quelques définitions de ces mots, nous avons pu constater une hésitation entre un vocabulaire précis, technique et des expressions métaphoriques. Comme tendance générale, on peut affirmer qu'on essaie de transformer ce vocabulaire métaphorique en vocabulaire spécialisé, de sorte que des mots considérés autrefois comme de simples impressions subjectives deviennent des termes spécialisés du domaine. Les définitions analysées présentent d'ailleurs ce processus de terminologie en cours de formation; après une phase subjective, à force d'un usage répété, les sensations subjectives sont reprises par d'autres spécialistes qui les emploient en tant que *termes /descripteurs*, bien qu'ils soient le résultat d'une sensation subjective. La roue des odeurs reprise depuis le site Wikipedia présentée dans l'annexe fait preuve de cet effort de normalisation des termes-descripteurs dans l'analyse du vin.

Quant au vocabulaire roumain, celui-ci nous semble moins riche mais plus rigoureux. D'autre part, le roumain emprunte des termes français pour caractériser le

vin, car les Français ont le mérite d'avoir créé et enrichi ce vocabulaire. Pour le moment, les termes trouvés, qui rappellent un vocabulaire anthropomorphique, sont moins nombreux qu'en français. Loredana Pungă (2016), qui analyse les métaphores anthropomorphiques dans le vocabulaire du vin pour l'anglais, met en évidence le fait que la présence de ce type de métaphore est presque universelle et donne des exemples, pour le domaine de la dégustation du vin, de plusieurs langues européennes. Le glossaire de l'Association des Régions Européennes Viticoles, cité par Rossi (2014), qui présente le vocabulaire du vin dans plusieurs langues, fait surgir ces ressemblances et la productivité de ce type de métaphore.

Il y a portant un grand trou ou vide dans le vocabulaire des vins qui tend à être remplacé par des mots subjectifs. C'est pourquoi une harmonisation linguistique entre les spécialistes de ce domaine, si difficile à décrire, est vraiment nécessaire. Et cela, en référence à la même langue, d'une part, et en se rapportant aux équivalences entre les langues, d'autre part.

Bibliographie

Amorăriţei, Loredana. 2002. « La métaphore en œnologie » in Metaphorik.de nr 3.2002 www.metaphorik.de/fr/journal/03/la-metaphore-en-oenologie.html

Coutier, Martine. 1994. « Tropes et termes: le vocabulaire de la dégustation du vin » in *Meta*, vol. 39, n° 4, p. 662-675.

Coutier, Martine. 1997. « Le champ du corps dans le vocabulaire de la dégustation du vin » in *Cahiers de lexicologie* 71, p. 67-99.

David, Sophie et alii. 1997. « L'expression des odeurs en français: analyse lexicale et représentation cognitive» in *Intellectica*, 1997/1, 24, p.51-83'.

Debuigne, Gérard. 1969. *Dictionnaire des vins*. Paris: Larousse.

Giaufret, Anna, Rossi, Micaela. 2013. « Métaphores terminologiques, circulation des savoirs et contact entre langues» in *Signes, Discours et Sociétés* [en ligne], 10. La métaphore dans le discours spécialisé, 12 novembre 2013. Disponible sur Internet: http://www.revue-signes.info/ document.php?id=3170. ISSN 1308-8378. [consulté le 15 janv. 2017]

Macici, Mihai. «Cuvintele şi vinul» in *Cum să descriem un vin:* http://www.maimutaplangatoare.ro/ cum-sa-descriem-un-vin [consulté le 15 janv. 2017].

Nicolescu, Radu. 2000. *Degustarea vinurilor*. Bucureşti: Inter-Rebs.

Pungă, Loredana. 2016. « Anthropomorphic metaphors in Winespeak: A conceptual and Context-based Analysis » in Loredana Pungă (ed.) *Langage in use: Metaphors in Non-Literary Contexts*, Cambridge Scholars Publishing.

Rossi, Micaela. 2014. *Métaphores terminologiques: fonctions et statut dans les langes de spécialité*, in http://www.shs-conferences.org [consulté le 15 janv. 2017]

Dictionnaires et sites de spécialité

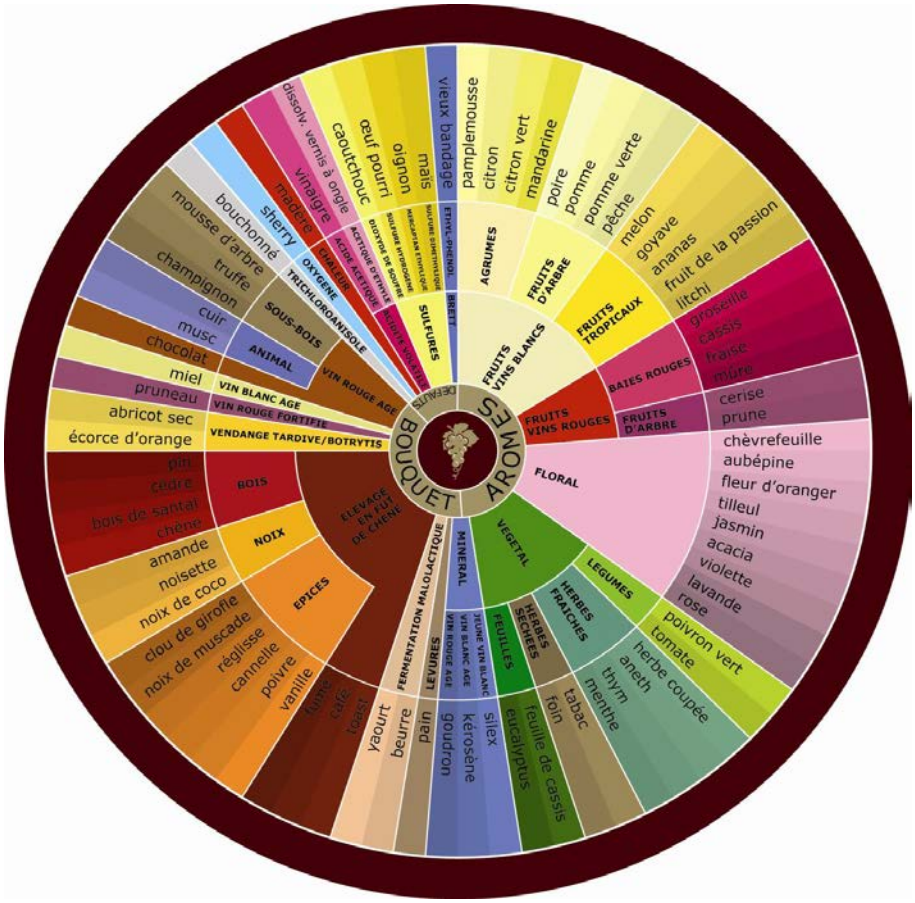
Vocabulaire de dégustation du vin, http://www.auduteau.net/ oenologie/vocabulaire.shtml [consulté le 15 janv. 2017]

Dico du vin, le dictionnaire du vin en ligne, http://www.dico-du-vin.com/mots-du-vin/degustation/ [consulté le 15 janv. 2017]

Vin-vigne, Guide des vins et des vignes en France http://www.vin-vigne.com/ [consulté le 15 janv. 2017]

Abc du vin http://www.abcduvin.com/ [consulté le 15 janv. 2017]
La dégustation du vin en trois étapes http://asncap.fr/blog/wp-content/uploads/2012/12/La-d%C3%A9gustation-du-vin.pdf [consulté le 15 janv. 2017]
La roue des arômes du vin, wikipedia: https://fr.wikipedia.org/wiki/Ar%C3%B4mes_du_vin#/media /File:Roue_des_Ar%C3%B4mes_du_Vin.jpg [consulté le 15 janv. 2017]
Les mots du vin, http://www.hachette-vins.com/tout-sur-le-vin/glossaire-vins/ [consulté le 15 janv. 2017]
Descripteurs sensoriels et references chimiques, Vinnopole, http://www.vignevin-sudouest.com/ publications/fiches- pratiques/descripteurs-sensoriels-references-chimiques.php [consulté le 15 janv. 2017]
Dicționar de termeni oenologie: http://www.mihail.ro/dictionar_de_termeni.html [consulté le 15 janv. 2017]
Tehnica degustării: http://www.winetaste.ro/tehnica-degustarii
http://www.maimutaplangatoare.ro/vinuri/#.V2ZttFR97cs [consulté le 15 janv. 2017]
Savoarea vinului: http://savoareavinului.ro/ [consulté le 15 janv. 2017]

Annexe: *La roue des aromes du vin* (Wikipedia)



Martin PLEŠKO
(Université Palacký à Olomouc)
Jan HOLEŠ
(Université de Ostrava)

Féminisation des textes institutionnels au Maroc

Abstract: **(Feminisation of Institutional Texts in Morocco)** The lexical feminization and the feminization of texts remain a relatively common subject of research in some French-speaking countries (particularly in Canada), but they have rarely been addressed in the publications on African French-speaking countries. The article presents the level of lexical feminization in a corpus of institutional texts written in French and produced by various Moroccan institutions and authorities available on the Internet, among which, for ease of quantification and comparison, the authors analysed the forms (applications, certificates, declarations, attestations, etc.). The article contains some remarks on the situation and position of the French language in this Maghreb country, an explanation of the methodology used for the research and presentation of the results, which are analysed, commented and quantified according to various processes applied (or not applied) to make the women visible in this type of text. The results make it possible to assess the current approach to a sociolinguistic phenomenon that continues to provoke controversy in France, this time for a country with a Muslim majority that could potentially show considerable differences if compared to the European and American French-speaking countries. Nevertheless, the authors demonstrate that lexical feminization is solidly, even if not systematically, present in Moroccan official texts.

Keywords: Morocco, feminization, forms, administrative language, French

Résumé: La féminisation lexicale et la féminisation des textes constituent un sujet de recherche relativement fréquent dans certains pays francophones (surtout au Canada), mais elles ont rarement été abordées dans les écrits sur les pays francophones africains. L'article présente le niveau de féminisation lexicale dans un corpus de textes institutionnels écrits en français et produits par diverses institutions et autorités marocaines disponibles sur Internet, parmi lesquels, pour une plus grande facilité de quantification et de comparaison, les auteurs ont dépouillé des formulaires (demandes, certificats, déclarations, attestations, etc.). L'article contient quelques remarques sur la situation et la position de la langue française dans cet État maghrébin, une explication de la méthodologie utilisée pour la recherche, et la présentation des résultats, qui sont analysés, commentés et quantifiés selon divers procédés appliqués (ou non appliqués) pour rendre les femmes linguistiquement visibles dans ce type de textes. Les résultats permettent de faire le point sur un phénomène sociolinguistique qui continue à susciter la controverse en France, cette fois-ci pour un pays à majorité musulmane qui pourrait donc potentiellement présenter des différences considérables par rapport à la Francophonie européenne et américaine. Néanmoins, les auteurs démontrent que la féminisation lexicale est bien présente, même si elle n'est pas systématique, dans les textes officiels marocains.

Mots clés: Maroc, féminisation, formulaires, langage administratif, français

Introduction

La situation linguistique et la position du français au Maghreb et au Maroc ont fait objet de nombreuses analyses et traités (voir par ex. Lanly 1962 ; Laroussi 1997 et Queffélec, Benzakour, Cherrad-Benchefra 1995). Dans le contexte tchèque, mentionnons Kadlec (2012, 53-83) pour un aperçu général du français au Maroc et Kadlec et Holeš (2012, 191-203) pour la politique linguistique marocaine. Comme le constate Leclerc (2015), parmi les trois principaux pays du Maghreb, le Maroc est celui qui présente la situation linguistique la plus complexe: l'arabe classique et l'arabe moderne pour les plus instruits, l'arabe dialectal ou arabe marocain pour quasiment toute la population, le berbère pour environ 40 % des Marocains, le français pour ceux qui fréquentent les écoles, l'espagnol pour une faible partie de la population du Nord, et l'anglais qui tend à s'imposer en tant que véhicule de la modernité. Jean-Louis Tritter (1999, 273) rappelle que l'arabe, qui mène des combats virulents contre l'expansion du français, et l'anglais, représentant aux yeux de la population une langue d'avenir plus utile et plus technique, sont deux « ennemis » potentiels du français au Maroc et dans le Maghreb en général. Il faut dire que l'implantation du français au Maroc a été assez tardive – le Protectorat français au Maroc n'a été mis en place qu'en 1912.

Rappelons que le français ne bénéficie pas de statut officiel au Maroc, même s'il conserve un rôle privilégié en tant que première langue étrangère ou langue seconde généralisée dans la vie quotidienne du pays. Le Maroc est aussi un pays ayant une production littéraire originale en français, avec Driss Chraïbi, Mohamed Choukri, et, surtout, Tahar Ben Jelloun, titulaire du prix Goncourt pour son roman *La Nuit Sacrée*, figurant parmi les écrivains francophones les plus traduits au monde. Pour la littérature marocaine féminine d'expression française, rappelons Fatima Mernissi, auteure féministe qui a fait découvrir un monde de femmes dans la société arabe.

Féminisation linguistique au Maroc et au Maghreb

Concernant la féminisation linguistique, il y a de nombreux ouvrages disponibles, par exemple: Elmiger (2008), Houdebine-Gravaud (1998), Labrosse (1996, 2002, 2005), Larivière (2000a, 2000b), Pleško (2012, 2015). Pour introduire brièvement cette matière sociolinguistique, voici un extrait du *Guide de féminisation* (Lamothe et al. 1992):

> [...] l'accès croissant des femmes à divers postes de la structure uqamienne a fait naître la préoccupation de témoigner de cette implication dans la langue, d'abord en désignant les femmes par des titres féminins, puis, progressivement, en faisant coexister le féminin et le masculin dans les textes. La féminisation linguistique a donc permis d'ajuster, d'harmoniser la langue avec la nouvelle réalité, rendant les femmes aussi visibles dans la langue qu'elles le sont devenues au sein de secteurs de plus en plus diversifiés [...].

Une réflexion sur les femmes au Maroc s'est développée dans les années 1980. Au regard du caractère récent de ce champ d'études, la quantité d'ouvrages de référence sur ce sujet est notable. Dans les maisons d'édition, des collections spécialement dédiées aux femmes marocaines ont vu le jour, par ex.: les collections *Approches*, *Femmes Maghreb* et *Visibilité des femmes*. Il faut avouer que la femme marocaine est omniprésente dans la société quotidienne et elle exerce une grande variété d'activités rémunératrices. Il suffit de séjourner un peu dans un quartier d'une ville marocaine pour le constater. Néanmoins, Rodary (2015, 147) constate qu'à côté de cette visibilité sur le terrain, les femmes sont moins visibles dans le discours scientifique, et cette remarque peut être étendue à l'ensemble des pays du Maghreb.

De nos jours, au Maroc, le terme de genre, quelle que soit sa nature, est désormais de plus en plus présent dans les débats publics qui affichent comme objectif une action en faveur des femmes. Dans ce pays maghrébin, l'organisation des rapports entre les femmes et les hommes est régie, bien évidemment, par le Code du statut personnel qui édicte des principes issus de l'interprétation des textes musulmans. L'adoption de conventions internationales est souvent accompagnée de réserves mais la réforme du code de la famille survenue en 2004 atteste d'une volonté politique favorable à une réduction des inégalités entre les femmes et les hommes au Maroc (Dammame 2015, 109).

Tradition, modernisation, islam et femmes

La féminisation linguistique, étroitement liée aux études sur les femmes en tant que telles, se situe dans ce que nous pourrions appeler un discours de la modernisation, terme inventé par Hatem (1993). L'auteure de cette appellation spécifie que la modernité est habituellement associée à une amélioration de la condition des femmes, tandis que la seule cause des inégalités entre femmes et hommes serait la tradition, qu'elle soit perçue comme méditerranéenne, moyen-orientale ou musulmane (ibid. 120-121). D'un autre côté, nous devons admettre que le terme seul « condition des femmes » pourrait être en quelque sorte discriminatoire et accentuer l'inégalité femmes-hommes. Rodary (2015, 149) explique que les inégalités entre femmes et hommes sont perçues comme dérivant de cette condition des femmes, du rôle des femmes dans la reproduction et dans la sphère domestique et non comme conséquences des rapports de force entre femmes et hommes. Dans son explication, Rodary fait référence au domaine économique. Ce qui est à l'origine de la féminisation linguistique, c'est, entre autres, l'activité économique des êtres humains.

Dans les pays francophones tels que la Belgique, la France, le Canada et la Suisse, il existe divers classements des noms de métiers: métiers manuels = métiers non valorisés vs métiers valorisés, titre de noblesse, charges, métiers typiquement masculins vs métiers typiquement féminins, etc. Avant, les métiers manuels ou les métiers non valorisés étaient souvent exercés aussi bien par les femmes que par les

hommes, mais les femmes n'accédaient que difficilement aux métiers dits valorisés. Cela a changé notamment avec les deux guerres mondiales (Pleško 2015, 138-139). Il est à noter que dans le contexte du Maroc où l'islam est la religion de l'État « [l]e Coran impose au mari de nourrir sa femme (et en Islam, toutes les filles se marient). Le musulman de bonne éducation s'acquittait de ce devoir, souvent mieux que les chrétiens: il gardait effectivement sa femme, ses femmes, à la maison ; il eût été humilié qu'elles aient à gagner leur pain ; il était choqué d'apprendre qu'en Europe les femmes travaillaient en usine, derrière les machines. » (Goutalier, Knibiehler 1985, 242). Le principe de l'égalité entre la femme et l'homme est établi par la législation islamique, sauf si des textes particuliers concernent l'une des deux parties et définissent en quoi consistent les différences entre elles. Concernant les femmes, le Prophète a précisé leur position en disant qu'elles sont les sœurs utérines des hommes, c.-à-d. toute règle légale qui intéresse l'homme s'adapte toujours à la femme, sauf exception. L'homme et la femme ont une même identité de la nature innée, il n'est donc pas nécessaire d'accentuer l'égalité entre les deux car leur égalité est innée dans leur nature humaine. (Gaid 2015, 32 et 35)

Goutalier et Knibiehler (1985, 243) décrivent des activités intérieures et extérieures effectuées par les femmes marocaines, par ex.: la corvée de bois, la lessive à la rivière, des travaux d'artisanat (tapis, broderie, poterie, vannerie), et elles soulignent qu'il y a aussi des femmes qui exercent librement des métiers considérés comme féminins. Par-là s'explique brièvement et très partiellement la différence entre la perception de la femme au travail dans les pays francophones en Europe et en Amérique, et dans un milieu culturellement différent, à savoir le Maroc ou bien le Maghreb au sens plus large.

Le taux d'activité des femmes au Maroc a connu un accroissement considérable depuis les années 1960, passant de 5,4 % en 1960 à 8 % en 1971 pour atteindre 17,6 % en 2004 (Harrami 2015, 131). Il est donc évident que la société traditionnelle marocaine change et ceci devrait se traduire dans la langue, qui est un miroir de la société. Autrement dit, les usagers et usagères de la langue devraient nommer la nouvelle réalité objectivement et correctement. D'où la nécessité d'étudier et d'écrire la féminisation linguistique au Maroc et dans tout le Maghreb.

Sachant qu'il s'agit d'un sujet assez large, nous avons opté pour un seul type de discours, à savoir le discours administratif avec les formulaires ayant tous ses traits caractéristiques. Nous nous limiterons ici à la féminisation lexicale.

Le présent article s'inscrit dans le cadre d'un projet qui a pour but d'analyser la féminisation linguistique en Afrique du nord, notamment en Algérie, en Tunisie et au Maroc (cf. Pleško, Holeš 2016, pour la Tunisie), et continue une recherche plus étoffée précédemment effectuée par Pleško (2015) pour les pays francophones dans lesquels le français possède le statut de langue maternelle (Belgique, France, Québec, Suisse). Les trois pays maghrébins ont été choisis intentionnellement pour leurs affinités historiques, politiques, religieuses, démographiques et linguistiques afin de

faciliter la comparaison et afin de pouvoir, éventuellement, généraliser les résultats pour une importante région de la Francophonie. Comme le remarquent Jacques Barrat et Claudia Moisei (2004, 90):

> En raison de ses liens historiques avec la France, le Maghreb est la région du monde où l'usage du français est le plus répandu en dehors des pays où il est langue maternelle. Les trois pays constituant le petit Maghreb (Maroc, Algérie, Tunisie) ou les cinq pays constituant le grand Maghreb (Mauritanie et Libye en plus) présentent des situations géographiques, historiques, culturelles relativement comparables et suffisamment diversifiées pour aborder la Francophonie de manières très divergentes, en particulier en matière politique.

Méthode

Un formulaire se définit comme un recueil hétérogène de formules ou de modèles d'actes ; or, un ensemble incohérent de formules et de modèles ne peut pas être considéré comme une œuvre complète. Il faut donc s'appuyer sur la notion de formulaire en tant que recueil plus ou moins systématique de formules ou de modèles d'actes. (Dievoet 1986, 75)

Notre décision d'analyser les formulaires n'est pas fortuite. Ces textes sont en effet assez spécifiques et concernent la majorité de la population. Leur contenu se prête donc parfaitement à une analyse sociolinguistique en matière de féminisation linguistique, non seulement parce qu'ils contiennent un grand nombre d'appellations professionnelles, mais aussi parce qu'ils comportent tous les autres éléments linguistiques, comme, entre autres, les reprises anaphoriques, la dégenrisation, l'agencement, etc. (Pleško 2015, 133)

Pour Jespersen (1971), une langue rationnelle devrait avoir des termes ne spécifiant pas le sexe et deux termes, dérivés des premiers, spécifiant le sexe. Il donne l'exemple de l'ido, langue artificielle, dans laquelle le mot sans suffixe est le générique, tandis que la terminaison *-ulo* signifie le sexe masculin, et la terminaison *-ino*, le sexe féminin. Par exemple *homo* correspond à être humain, *homulo* correspond à homme et *homino* à femme.

Un corpus de dix formulaires a été constitué. À partir de premières observations primitives, nous n'avons pas analysé plus de formulaires parce que ce type de texte est assez répétitif. Pour constituer ce corpus, nous avons veillé aux critères suivants:

1) Les formulaires sont téléchargeables depuis Internet.
2) Les pages Internet doivent être destinées à un public francophone et le texte doit être rédigé en français. Les cas bilingues franco-arabe ont été acceptés pour des raisons évidentes.
3) Les formulaires concernent des individuels, il ne s'agit pas de personnes morales.

4) Les formulaires sont produits par les autorités marocaines. Les formulaires issus par les institutions francophones opérant au Maroc ont été exclus.

Tous les textes ont été collectés dans le contexte écrit et téléchargés depuis Internet. Il n'est pas possible pour les formulaires institutionnels d'identifier le type de locuteur ou locutrice, à savoir les variables telles que le statut social, l'âge, le sexe, la formation et la profession, etc., parce qu'il s'agit de textes dont nous ne connaissons pas l'auteur-e. Suit la liste des formulaires analysés (tous les formulaires en ligne ont été consultés le 15 janvier 2016)

1) Demande d'attestation de paiement des impôts et taxes grevant l'immeuble objet de cession (https://maroc.eregulations.org/media/Note%20de%20serviceattestation%20paiement%20des%20imp%C3%B4ts%20et%20taxes%20grevant%20bien.pdf)
2) Demande de pension de vieillesse (http://www.cnss.ma/sites/default/files/telechargement/14/09/2015/315-1-04%20v03_04.09.2015_PV.pdf)
3) Déclaration de reprise d'activité (http://www.cnss.ma/sites/default/files/telechargement/09/12/2014/310-1-29.pdf)
4) Certificat d'origine (Déclaration et certificat) (http://www.jettransit.ma/telechargement/Certificat%20d'Origine%20Formule%20A.pdf)
5) Formulaire de demande du Passeport Biométrique (https://www.passeport.ma/Formulaire.aspx)
6) Certificat d'utilisation finale (http://www.mce.gov.ma/flache_info/doc_formulairet.asp)
7) Demande d'une attestation de position militaire (http://www.consulatdumaroc.ca/forms/demandemilitaire.pdf)
8) Demande d'obtention du certificat de nationalité marocaine par la naissance d'une mère marocaine, Consulat général du Royaume du Maroc, Montréal (http://www.consulatdumaroc.ca/forms/natmereform.pdf)
9) Formulaire d'identification C.N.I.E. et fiche anthropométrique (http://www.consulatdumaroc.ca/forms/cniefaform.pdf)
10) Attestation de séjour à l'étranger pour le dédouanement d'un véhicule de tourisme avec bénéfice de l'abattement de 85% (http://www.douane.gov.ma/mcv/pdf/FORMULAIRE-MRE-AGES-AVANCES.pdf;jsessionid=11F18A113CDD4E3421384A5096D7064F)

Résultats et conclusion

Nous avons observé les éléments linguistiques dans ces textes afin de répondre à la question, à savoir « quels moyens linguistiques et en quelle quantité sont employés pour que les femmes soient présentes et visibles dans la langue ? » À l'aide du tableau ci-dessous, nous avons noté le nombre d'occurrences de divers procédés linguistiques. Les résultats sont résumés dans le tableau récapitulatif et accompagné d'exemples et de commentaires sur les cas particuliers ou difficiles à classer. Dans le tableau ci-dessous ne figurent que les procédés linguistiques de féminisation repérés. Tandis que d'autres procédés peuvent être mis en œuvre ailleurs, par exemple: Pleško (2015, 104-129).

Procédé	Nombre
Épicènes ou bivalents	8
Doublets	11
Couples	10
Génériques	32
Total	61

Notons que par l'*épicène* nous entendons un nom dont la forme ne varie pas selon le genre. La sous-catégorie des épicènes, à savoir les *épicènes* dits *propres* ou *bivalents*, sont réellement accompagnés de déterminants et/ou adjectifs féminins et aussi masculins ou sans déterminants. Par contre, les épicènes dont le déterminant ou les mots accompagnants les rendent soit masculins, soit féminins, fonctionnent en fait comme génériques. Les *doublets* peuvent être abrégés (*un-e étudiant(e)*, *le/la directeur-trice*, etc.) ou intégraux (*les étudiants et étudiantes*; *le directeur/la directrice*; etc.). Les *couples* sont les formes possédant des équivalents masculins/féminins indépendants (*un maïeuticien – une sage-femme*). Le *doublet* est le moyen le plus explicite et le plus visible à la surface du texte de contourner les masculins à valeur générique.

Nous reconnaissons deux catégories de doublets: les doublets abrégés (*les étudiant-e-s, les invité.e.s, les directeurs/trices, un(e) enseignantn(e)*, etc.) et les doublets intégraux (*l'étudiant et l'étudiante doivent se présenter, bonjour à tous et toutes*, etc.). Les couples sont des noms dont les formes féminines et masculines sont différentes et présentent donc des unités lexicales indépendantes (*Monsieur/Madame/Mademoiselle, un danseur de ballet/une ballerine, un roi/une reine*). La notion d'emploi générique renvoie au marquage (marqué vs non marqué) et crée le plus souvent un rapport direct au genre masculin. Le masculin peut être marqué aussi bien que le féminin, mais il peut aussi être non marqué tant au singulier qu'au pluriel.

Dans les formulaires marocains, le procédé le plus productif est l'emploi du masculin générique (32). Suivent les doublets (11), les couples (10) et les épicènes (8). Dans ces trois cas, la différence, en ce qui concerne le nombre d'occurrences, est négligeable.

Les épicènes dits propres ou bivalents sont au nombre de 6: *juge*, *titulaire de la CNI* (Carte nationale d'identité), *notaire*, *destinataire*, *titulaire du diplôme*, *célibataire* ; et seulement 2 épicènes employés au masculin: *lieu, date et signature du signataire*, *signature du bénéficiaire*. Tous les doublets repérés sont réalisés en tant que doublets abrégés et parenthétisés: *cette attestation est délivrée à l'intéressé(e)*, *né(e)*, *cadre réservé à l'assuré(e)*, *Je soussigné(e)*, *marié(e)*, *divorcé(e)*, *veuf(ve)*, *époux(se)*. Les couples: *père-mère*, *fils-fille* et *Mme/M*. Un couple où le féminin est juxtaposé représente un cas intéressant: *Mme/M*. Pourtant dans ce même formulaire, à savoir *Demande d'une attestation de position militaire*, une rubrique ne contient que le titre de civilité *M.: Je soussigné(e)*, *Mme/M. …* vs *Donne procuration (s'il y lieu) à M. … né(e) le…* Pour les génériques, ils sont tous à valeur masculine. Voici quelques exemples: *signature du bénéficiaire*, *déclaration de l'importateur*, *renseignement concernant le demandeur*, *renseignements complémentaires concernant le représentant légal* ; *signature du demandeur ou du représentant légal*, *signature de l'assuré*, *Je soussigné…*, etc.

Avec une idée générale sur la situation en matière de féminisation linguistique au Maroc, notre attention portera sur les cas particuliers retrouvés dans les formulaires administratifs analysés. Par exemple, le couple *fils-fille* est assez souvent abrégé à *fils(le)*. Du même pour l'abréviation *M.* (ou *Mr.*) et *Mme*: *Mr(me)*. Cette nouvelle sous-catégorie des couples, à savoir les *couples abrégés*, même s'il ne s'agit pas de dérivation du féminin à partir du masculin, est un terme inventé par nous-mêmes pour les besoins de la présente recherche. D'autres cas remarquables sont les formulaires où les postes haut de gamme ne sont réservés qu'aux hommes: *À Monsieur le percepteur de…*, *Le Consul du Maroc à…*, *Le Monsieur le Procureur du Roi du Tribunal de 1ère Instance de…*, etc. Certes, ce poste peut être actuellement exercé par un homme, mais c'est une variable qui peut changer ce qui devrait être, selon nous, reflété même dans des formulaires.

Il n'est pas sans intérêt de remarquer que la féminisation lexicale pourrait, en fait, témoigner des évolutions politiques et sociales qui se sont produites à la suite du « Printemps arabe » et qui sont visibles également dans les autres pays maghrébins (cf. Pleško – Holeš 2015 pour la Tunisie). À partir de décembre 2010, une vague de protestations, révoltes et troubles politiques, attisée par le manque de libertés individuelles et politiques et par d'autres problèmes d'ordre économique et social, a engendré ? une transition difficile et troublée dans de nombreux pays arabes. La nouvelle Constitution marocaine, promulguée après un référendum en juillet 2011, accorde, entre autres, une place assez importante aux femmes. L'Article 19 proclame:

> L'homme et la femme jouissent, à égalité, des droits et libertés à caractère civil, politique, économique, social, culturel et environnemental, énoncés dans le présent titre et dans les autres dispositions de la Constitution, ainsi que dans les conventions et pactes internationaux dûment ratifiés par le Royaume et ce, dans le respect des dispositions de la Constitution, des constantes et des lois du Royaume. L'État marocain œuvre à la réalisation de la parité entre les hommes et les femmes. Il est créé, à cet effet, une Autorité pour la parité et la lutte contre toutes formes de discrimination.

La Constitution, dont le texte français même est féminisé à l'aide des *doublets intégraux* ou les *couples* selon notre terminologie, et qui représente un autre type de texte institutionnel, mentionne spécifiquement les femmes dans ses Articles 30, 34, 115 et 146. À titre d'illustration, citons encore l'Article 30 de la nouvelle Constitution (texte mis en italique par nous):

> Sont électeurs et éligibles tous *les citoyennes et les citoyens* majeurs jouissant de leurs droits civils et politiques. La loi prévoit des dispositions de nature à favoriser l'égal accès *des femmes et des hommes* aux fonctions électives. Le vote est un droit personnel et un devoir national. Les étrangers jouissent des libertés fondamentales reconnues aux citoyennes et citoyens marocains, conformément à la loi.

La Constitution précédente, datant de 1996, ne contenait qu'une simple allusion aux femmes dans son Article 8, et déclarait que « L'homme et la femme jouissent de droits politiques égaux. », sans effort de féminisation: « Sont électeurs tous les citoyens majeurs des deux sexes [...] »).

Les résultats de l'analyse des formulaires donnent lieu au constat qu'il n'y a pas encore de parité linguistique des genres dans le cas des formulaires en provenance du Maroc. En effet, il y a 27 formes repérées qui désignent le féminin ainsi que le masculin, tandis que 34 formes sont uniquement masculines. En même temps, nous pourrions conclure que les femmes marocaines restent visibles dans la langue française au Maroc et que la tendance est positive.

Bibliographie

Barrat, Jacques, Moisei, Claudia. 2004. *Géopolitique de la Francophonie.* Paris: La documentation française.

Dammame, Aurélie. 2015. *Évolution des formes de prise en compte de la « question féminine » par les institutions publiques au Maroc,* in Kadri, Aïssa, Moujoud Nasima (coord.), *L'institutionnalisation du genre au Maghreb en contexte migratoire*. Bruxelles: EME Éditions, p. 109-129.

Dievoet Van, Guido. 1986. *Les coutumiers, les styles, les formulaires et les artes notariae.* Turnhout: Brepols.

Elmiger, Daniel. 2008. *La féminisation de la langue en français et en allemand. Querelle entre spécialistes et réception par le grand public*. Paris: Honoré Champion.

Gaid, Tahar. 2015. *La femmes ! Quelle place dans la religion musulmane ?* Saint-Barthélemy-Lestra: Éditions Iqra.

Goutalier, Régine, Knibiehler, Yvonne. (1985). *La femme au temps des colonies.* Paris: Stock.

Harrami, Nourreddine. 2015. *Les rapports hommes-femmes au Maroc: configuration générale,* in Kadri, Aïssa, Moujoud, Nasima (coord.), *L'institutionnalisation du genre au Maghreb en contexte migratoire.* Bruxelles: EME Éditions, p. 131-138.

Hatem, Mervat. 1993. « Toward a critique of modernization: narrative and Middle East women studies », in *Arab Studies Quaterly*, Vol. 2, Num. 15, p. 117-122.

Houdebine-Gravaud, Anne-Marie (dir.). 1998. *La féminisation des noms de métiers en français et dans d'autres langues.* Paris: L'Harmattan.

Jespersen, Otto. 1971. *La philosophie de la grammaire.* Paris: Les Éditions de Minuit.

Kadlec, Jaromír. 2012. *Francouzština v Africe*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

Kadlec, Jaromír, Holeš, Jan. 2012. *Jazyková politika frankofonních zemí*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

Kadri, Aïssa, Moujoud Nasima (coord.). 2015. *L'institutionnalisation du genre au Maghreb en contexte migratoire*. Bruxelles: EME Éditions.

Labrosse, Céline. 1996. *Pour une grammaire non sexiste.* Québec: Les éditions du remue-ménage.

Labrosse, Céline. 2002. *Pour une langue française non sexiste*. Québec: Les Intouchables.

Labrosse, Céline. 2005. *Langage non sexiste.* [http//www. langagenonsexiste.ca/menu.htm] [consulté le 18/01/2014].

Lamothe, Jacqueline (dir.). 1992. *Guide de féminisation*. Montréal: Université du Québec à Montréal. [http://www. instances.uqam.ca/Guides/Pages/GuideFeminisation.aspx] [consulté le 07/02/2014].

Lanly, André. 1962. *Le Français d'Afrique du Nord*. Paris: Bordas-PUF.

Larivière, Louise-Laurence. 2000a. *Comment en finir avec la féminisation linguistique ou les mots pour LA dire*. Paris: Éditions 00h00.

Larivière, Louise-Laurence. 2000b. *Pourquoi en finir avec la féminisation linguistique ou à la recherche des mots perdus*. Montréal: Boréal.

Laroussi, Foued. 1997. *Plurilinguisme et identités au Maghreb*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen.

Leclerc, Jacques. 2015. *Maroc*, in *L'aménagement linguistique dans le monde*. Québec: Université Laval. [http://www.tlfq.ulaval.ca/axl] [consulté le 23 juin 2015].

Mathieu, Nicole-Claude. 1986-1991. *Identité sexuelle/sexuée/de sexe ? Trois modes de conceptualisation du rapport entre sexe et genre.* in « L'anatomie politique », Paris: Côté-femmes, p. 227-266.

Pleško, Martin. 2012. « La féminisation linguistique en milieu francophone », in *Romanica Olomucensia*, Vol. 24, No. 2, p. 151-158.

Pleško, Martin. 2015. *Les femmes, le français et la francophonie. La féminisation linguistique en Belgique, en France, au Québec et en Suisse.* Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci.

Pleško, Martin, Holeš, Jan. 2015. « La langue française et les femmes en Afrique du nord. Féminisation des textes institutionnels en Tunisie », in *Studia Romanistica*, Vol. 16, Num. 1, p. 35-41.

Rodary, Meriem. 2015. *Genre et travail au Maghreb: discours scientifique et invisibilisation du travail des femmes de classe populaire,* in Kadri, Aïssa, Moujoud, Nasima (coord.), *L'institutionnalisation du genre au Maghreb en contexte migratoire.* Bruxelles: EME Éditions, p. 147-157.

Queffélec, Ambroise, Benzakour, Fouzia, Cherrad-Benchefra, Yasmina. 1995. *Le français au Maghreb.* Aix-en-Provence: Publications de l'Université de Provence.

Tritter, Jean-Louis. 1999. *Histoire de la langue française.* Paris: Ellipses.

Consulat Général du
Royaume du Maroc
Montréal

القنصلية العامة للمملكة المغربية
مونتريال

طلب الحصول على شهادة الجنسية المغربية عن طريق رابطة البنوة من جهة الأم
(المادة 6 من قانون الجنسية المغربية)

Demande d'obtention du certificat de nationalité marocaine
par la naissance d'une mère marocaine
(Article 6 du Code de la Nationalité Marocaine)

إلى السيد وكيل الملك بالمحكمة الابتدائية بـ.....

تحت إشراف السيد وزير العدل

A Monsieur le Procureur du Roi du Tribunal de 1ère Instance de .....

S/C de Monsieur le Ministre de la Justice

Prénom et Nom ..... الاسم الشخصي والعائلي
(obligatoire en arabe et en français) *(إلزامي بالعربية و الفرنسية)*

Né(e) le ..... à ..... المولود بتاريخ ..... بـ.....

Nationalité actuelle ..... الجنسية الحالية

Adresse ..... العنوان

Profession ..... المهنة

Prénom et nom de la mère ..... الاسم الشخصي والعائلي للأم

Née le ..... à ..... مولودة بتاريخ ..... بـ.....

N° d'immatriculation (mère) ..... N° CIN ..... رقم تسجيلها القنصلي وبطاقة التعريف الوطنية

Contact (tél., e-mail) ..... للاتصال (الهاتف، البريد الالكتروني)

Objet de la demande : **موضوع الطلب**:

Je demande l'obtention du certificat de nationalité marocaine اطلب الحصول على شهادة الجنسية المغربية

Fait à Montréal le ..... وحرر بمونتريال بتاريخ .....

Signature du demandeur ou de la mère إمضاء صاحب الطلب أو الأم

المرفقات :
- نسخة كاملة من رسم ولادة الأم المغربية لا تتعدى صلاحيتها **3** أشهر،
- نسخة من بطاقة التعريف الوطنية للأم المغربية، مصادق عليها من طرف القنصلية،
- نسخة كاملة من رسم ولادة صاحب الطلب، مصادق عليها من طرف القنصلية،
- نسخة من بطاقة الإقامة أو جواز السفر لصاحب الطلب إذا كان بالغا سن الرشد،
- صورتان فوتوغرافيتان لصاحب الطلب،
- نسخة من عقد الزواج (إذا وُجد)،
- رسوم التلبر.

Requis :
- **Copie Intégrale de l'Acte de Naissance de la mère marocaine ne dépassant pas 3 mois,**
- **Copie de la Carte CIN/CNIE de la mère marocaine, légalisée par le Consulat,**
- **Copie Intégrale de l'Acte de Naissance du demandeur, légalisée par le Consulat,**
- **Copie de la Carte de séjour ou du passeport du demandeur s'il est majeur,**
- **2 photos du demandeur,**
- **Copie Acte de Mariage (s'il ya lieu),**
- **Frais de timbre.**

Doc-Nat-1-20091027

2192, Boulevard René-Lévesque ouest, Montréal, Qc. H3H-1R6. Tél. : 514-288-8750
Fax : 514-288-4859, Site Internet : www.consulatdumaroc.ca , Courriel : consumam@videotron.ca

Source:
http://www.consulatdumaroc.ca/forms/natmereform.pdf (consulté le 19/12/2016).

Mirela-Cristina POP
(Universitatea *Politehnica* Timișoara)

Représentations métaphoriques du concept de croissance économique en français et en roumain: pistes pour la traduction

Abstract: (Metaphorical representations of the concept of *economic growth* in French and Romanian: paths of translation) This papers deals with the analysis of metaphorical representations conveyed by the economic discourse on the concept of *economic growth* in French and Romanian. Under the theoretical wing of Conceptual Metaphor Theory, in the line of cognitive linguistics, we propose to define the metaphor networks that revolve around the concept of *economic growth* and their linguistic achievements in French and Romanian. The analysis of metaphorical conceptualizations aims to establish similarities and differences related to the metaphorical representations of the concept of *economic growth* and to provide possible interpretative ways for the translation from French to Romanian and from Romanian to French. The analysis is based on a corpus of French and Romanian metaphorical linguistic expressions extracted from general and specialized economic newspaper, handling mechanisms of economic growth at international and national level. The study joins researches dedicated to the analysis of metaphors in specialized languages and linguistics applied to translation in order to exploit the research results in the field of economic translation teaching and learning.

Keywords: metaphorical representations, economic growth, French, Romanian, economic translation

Résumé: L'article traite des représentations métaphoriques véhiculées par le discours économique consacré au concept de *croissance économique* en français et en roumain. Intégrant la théorie conceptuelle de la métaphore, dans la lignée de la linguistique cognitive, nous nous proposons de délimiter les réseaux métaphoriques qui s'articulent autour du concept de *croissance économique* ainsi que leurs réalisations linguistiques en français et en roumain. La mise en parallèle des conceptualisations métaphoriques permettra de dégager les similitudes et les différences liées aux représentations métaphoriques du concept de *croissance économique* et de fournir des pistes interprétatives possibles pour la traduction du français vers le roumain et du roumain vers le français. L'analyse se fonde sur un corpus d'expressions linguistiques métaphoriques extraites de publications économiques générales et spécialisées françaises et roumaines traitant des mécanismes de la croissance économique, à l'échelle mondiale et nationale. L'étude s'inscrit dans la catégorie des recherches consacrées à l'analyse des métaphores dans les langues de spécialité et des travaux de linguistique appliquée à la traduction visant l'exploitation des résultats des recherches dans le domaine de l'enseignement-apprentissage de la traduction économique.

Mots clés: représentations métaphoriques, croissance économique, français, roumain, traduction économique

1. Problématique

La problématique envisagée par le présent article est l'analyse des représentations métaphoriques du concept de *croissance économique* en français et en roumain, à travers les réseaux délimités à partir du corpus et les expressions

linguistiques correspondantes, afin d'en dégager les similitudes et les différences, mais aussi de faire ressortir quelques pistes de réflexion possibles pour la traduction d'énoncés comportant des formes linguistiques métaphoriques du français vers le roumain et du roumain vers le français.

La recherche répond à une double motivation: scientifique et didactique. La démarche scientifique se trouve justifiée par une direction de recherche initiée en 2009 par l'étude des « métaphores de la crise en français et en roumain » (Pop, Kilyeni 2011a, 2011b) portant sur la dimension métaphorique des langues de spécialité (notamment économique et technique) en roumain, en français et en anglais. La perspective didactique est liée à l'intérêt de l'application des acquis de linguistique dans le domaine de la traduction et de la didactique de la traduction, en l'occurrence économique, ouvrant un champ de réflexion sur la problématique de la traduction des métaphores spécialisées à partir des textes.

L'étude s'inscrit dans la catégorie des travaux de linguistique cognitive consacrés à l'analyse des métaphores conceptuelles dans la langue (Lakoff, Johnson 1980, Kövecses 2002) et dans les langues de spécialité (Detienne 2005, Vandaele, Lubin 2005, Vandaele et alii 2006, Jamet 2006, Gardes Tamines 2007, etc.), tout particulièrement dans le domaine économique (Koller 2004, 2009, De Rosa 2010, Pop, Kilyeni 2011, Truong Hoang 2012, Resche 2016, etc.).

Les adeptes de la conceptualisation métaphorique traitent de la métaphore en relation avec la notion de « domaine conceptuel » source et cible: le domaine source sert à comprendre le domaine cible. On voit donc l'intérêt d'inclure l'étude des métaphores dans les langues de spécialité parmi les problématiques de la traduction spécialisée. Analysant les métaphores en biomédecine, par exemple, plus spécifiquement en biologie cellulaire et moléculaire, Vandaele et Lubin (2005) avancent « la thèse de l'importance des métaphores conceptuelles en tant que moteur de la créativité conceptuelle, terminologique et phraséologique » et étudient la conceptualisation métaphorique en rapport avec la traduction spécialisée.

Afin de répondre aux objectifs de recherche, nous avons structuré l'article en deux parties. Dans la première partie, nous analyserons les représentations métaphoriques du concept de *croissance économique* en français et en roumain, sur la base d'un corpus d'expressions linguistiques extraites de textes de presse économiques. Dans la deuxième partie, nous fournirons quelques repères possibles visant la traduction d'énoncés comportant des formes linguistiques métaphoriques correspondant au concept de *croissance économique*.

2. Conceptualisations métaphoriques de la *croissance économique* en français et en roumain

2.1. Le concept de croissance économique

Après la crise de 2007, les pays du monde entier ont mis en place des politiques macroéconomiques censées conduire à la croissance économique à

l'échelle nationale et internationale. Malgré les efforts, les spécialistes du domaine sont obligés d'admettre que la reprise mondiale « regagnera lentement du terrain » (OCDE 2014, 14) et restera toutefois « modeste au regard des niveaux constatés par le passé » (OCDE 2014, 12).

Les dictionnaires économiques français définissent le concept de *croissance économique* comme l'accroissement de la quantité de biens et de services sur une période donnée conduisant à l'amélioration du niveau de vie sur le plan national et international.

Le *Dictionnaire Larousse* (Larousse & Le Monde, 2000) définit la croissance économique en termes d'« augmentation de la quantité de biens et de services produite dans un secteur d'activité ou sur le plan national ».

Faciléco, le *Dictionnaire de l'économie* disponible en ligne sur le Portail des Ministères de l'Économie et des Finances de France, enregistre une définition plus large du concept: « l'augmentation de la production de biens et de services d'un ensemble économique sur une période donnée. Pour une entreprise, elle prend en compte la progression de son chiffre d'affaires. Pour un pays, c'est la progression du "Produit Intérieur Brut" qui est mesurée pour évaluer le dynamisme de son économie ».

La définition retenue par les dictionnaires économiques roumains rend compte des caractéristiques principales du phénomène. La croissance est un processus fondamental des économies contemporaines et désigne l'évolution de certaines mesures agrégées sur une période donnée, à l'échelle nationale et internationale:

> „**Creștere economică.** Proces global ce exprimă evoluția ascendentă a unor mărimi agregate, în cadrul unui orizont de timp, la nivel național și internațional. Rezultatele economice a pot fi măsurate prin intermediul unor indicatori sintetici semnificativi pentru aprecierea dinamicii unei țări, îndeosebi P.I.B, P.N.B., V.N, în termeni reali (prețuri constante), atât pe locuitor, cât și pe total."[1] (Dobran 2003, 61).

2.2. Métaphores conceptuelles de la *croissance économique* en français et en roumain

2.2.1. Contenu de la démarche

La recherche se fonde sur un corpus constitué de métaphores extraites d'articles de presse parus dans des publications économiques d'information générale ou sur des sites d'actualités économiques consacrés à la problématique de la croissance économique sur le plan national et international (*Les Échos*, *Le Monde Économie, Le Parisien Économie, Bussiness 24*, Reuters France, etc., pour le corpus français, *Ziarul financiar*, *Curierul Național, Adevărul, Mediafax, ziare.com* etc., pour le corpus roumain) ou bien dans des publications spécialisées, telles que: les

[1] « **Croissance économique.** Processus global qui désigne l'évolution de certaines mesures agrégées sur une période donnée, à l'échelle nationale et internationale. Les indicateurs les plus utilisés pour mesurer la dynamique économique d'un pays sont le produit intérieur brut, le produit national brut, le revenu net, en termes réels (prix constants), par habitant et au total. » (c'est nous qui traduisons).

rapports de l'Organisation pour la coopération et le développement économique (OCDE) ou les bilans du Fonds Monétaire International (FMI).

Après la constitution du corpus, les expressions métaphoriques associées au concept de *croissance économique* ont été regroupées suivant les représentations véhiculées en français et en roumain, ce qui nous a permis d'établir les réseaux métaphoriques correspondants. Nous avons privilégié les unités lexicales du type *A est B* ou *A comme B*.

Les réseaux métaphoriques ont été classés par ordre de leur fréquence dans les deux corpus en deux catégories jugées comme étant représentatives: 1. LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE A DES TRAITS HUMAINS et 2. LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE A LES CARACTÉRISTIQUES D'UN VÉHICULE.

Les exemples ont été sélectionnés afin d'illustrer les catégories de métaphores conceptuelles délimitées. Nous utilisons les majuscules pour désigner les métaphores conceptuelles, les italiques pour les expressions linguistiques métaphoriques et les crochets pour les traits sémantiques. Les énoncés sont numérotés et notés suivant la langue de rédaction (*F*, pour le français, R, pour le roumain) et la direction (le vecteur) de la traduction (*F-R*, du français vers le roumain, et *R-F*, du roumain vers le français). Il convient de préciser que les traductions nous appartiennent.

2.2.2. LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE A DES TRAITS HUMAINS

Les corpus français et roumain enregistrent de nombreuses expressions linguistiques métaphoriques en structure adjectivale, nominale et verbale connotant des traits humains positifs, tels que la [vigueur], la [robustesse], etc., ou négatifs, la [lenteur], la [morosité], la [mollesse], etc. Ces traits humains renvoient aux caractéristiques de la croissance économique: *la croissance est vigoureuse* / *robuste* / *solide* / *revigorée*, etc. ou, au contraire*, la croissance est modeste / faible / fragile / paresseuse / poussive / molle*, etc.

Du point de vue formel, les expressions linguistiques métaphoriques peuvent entrer dans des configurations syntaxiques diverses: sujet – verbe d'état – attribut, nom – complément du nom ou sujet – verbe.

a) Expressions métaphoriques en structure adjectivale

Les expressions métaphoriques en structure adjectivale se ramènent le plus souvent à la configuration *S + V + attribut*. L'attribut énonce une caractéristique du sujet. Dans les exemples du corpus, l'attribut est rattaché au sujet par un verbe d'état (ou attributif) tel que *être, demeurer, sembler, paraître, rester*, *s'annoncer*, etc. Les expressions métaphoriques correspondant à la structure *S + V + attribut* ont été réparties suivant les traits positifs ou négatifs des adjectifs.

Les traits positifs contribuent à créer une image vigoureuse de la croissance économique dans les deux langues: (F) *la croissance est vigoureuse / revigorée* ; (R) *creşterea este robustă / solidă* « la croissance est vigoureuse »:

(1) F: « La croissance allemande *est plus vigoureuse que prévue*. » (*Le Monde Économie*, 16/01/2015)
(2) R: „Creșterea economică în România *este prognozată să rămână robustă* în 2015 și în 2016, susținută de consumul privat solid și redresarea investițiilor." (ziare.com, 05/05/2015)

Les expressions métaphoriques de sens négatif connotent des traits qui renvoient soit au comportement d'une personne soit à son humeur (par exemple, la morosité): (F) *la croissance est modeste / faible / fragile / hésitante / paresseuse / molle / poussive / morose* ; (R) *creșterea este lentă / încetă* « la croissance est lente / fragile » ; *creșterea este fragilă « la croissance est fragile »*:

(3) F: « En Europe de l'Ouest, *la croissance s'annonce paresseuse* » (*L'Express*, 31/12/2015)
(4) F: « Un petit coup de pouce toujours bon à prendre alors que la reprise européenne *reste poussive et très fragile*. » (*L'Express*, 31/12/2015)
(5) F: « "La bonne nouvelle, c'est que la reprise continue, nous avons de la croissance, nous ne sommes pas en crise. La moins bonne nouvelle, c'est que *la reprise reste trop lente, trop fragile*, et que les risques qui pèsent sur sa durée de vie augmentent", a déclaré la dirigeante à Francfort, en Allemagne. » (lapresse.ca, 05/04/2016)
(6) R: „"Vestea bună este că revenirea continuă. Avem creștere, nu suntem într-o criză", a spus Lagarde. „Vestea mai proastă este că *revenirea rămâne prea înceată, prea fragilă* și sunt riscuri legate de durabilitatea ei", a adăugat ea." (mediafax, 05/04/2016)
(7) R: „Directorul FMI: Nu suntem în criză, dar *revenirea economică este încetă și fragilă*." (mediafax, 05/04/2016)
(8) R: „Reluarea creşterii economice este în continuare fragilă …" (zf.ro, 10/10/2014)

b) Expressions métaphoriques en structure nominale

Dans les structures nominales métaphoriques, le nom principal est complété par un complément de détermination du nom qui institue une relation d'appartenance avec le nom qui occupe une position principale dans la phrase. Les structures nominales métaphoriques du type *N + CDN* connotent positivement ou négativement les mécanismes de la croissance économique.

Notons quelques exemples de structures métaphoriques marquées d'un trait positif: (F) *la vigueur / le rebond / l'euphorie de la croissance*; (R) *revigorarea economiei* « la reprise / la relance / le redressement économique »:

(9) F: « Derrière *la vigueur de la croissance* américaine se cache une reprise fragile » (*Le Monde Économie*, 06/12/2013)
(10) R: „Creșterea PIB din trimestrul trei, de 4,4%, a fost determinată în principal de avansul din agricultură, dar *"revigorarea economiei"* nu este simțită și la nivelul colectării taxelor" (zf.ro, 02/03/2016)

Les traits négatifs du comportement humain ou des états d'âme se superposent sur les caractéristiques négatives de la croissance économique: (F) *la faiblesse / l'affaiblissement / la modestie / la mollesse / la morosité / l'essoufflement de la*

croissance; (R) *slăbirea economiei « la faiblesse économique / l'affaiblissement de la croissance économique* ». Les exemples suivants sont illustratifs dans les deux langues:

(11) F: « La Fed souligne *la faiblesse de la croissance* aux USA »
« La Réserve fédérale a souligné mercredi *la faiblesse de l'économie américaine* et du marché du travail aux États-Unis » (*Reuters France*, 29/04/2015)
(12) R: „Analistul de politică externă Robert Kaplan a declarat, în cadrul unei conferinţe, că viitorul Rusiei nu arată bine dacă *slăbirea economiei* va continua …" (evz.ro, 23/05/2016)

c) Expressions métaphoriques en structure verbale

Les deux corpus, français et roumain, attestent des exemples de structures métaphoriques verbales de sens positif et négatif correspondant à la configuration *S + V:* (F) *la croissance s'essouffle / perd son élan*; (R) *economia gâfâie* « l'économie s'essouffle ». Le verbe français *s'essoufler* signifie « respirer difficilement le plus souvent après un effort excessif, perdre le souffle » si le sujet renvoie à une personne et « se fatiguer, peiner » s'il désigne un mécanisme (*TLFi*). La signification « perdre son élan / son souffle » est retenue par les textes de presse économiques français et roumains pour caractériser le rythme de croissance économique à l'échelle nationale ou internationale:

(13) F: « Chine: la croissance *s'essouffle* » (*Le Parisien Economie*, 19/01/2016)
(14) F: « La croissance américaine *perd son élan* » (*Le Monde*, 29/10/2015)
(15) R: „Isărescu: Dacă economia duduie, pe de altă parte *gâfâie*" (*Bussiness 24*, 26/02/2009)

2.2.3. LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE A LES CARACTÉRISTIQUES D'UN VÉHICULE

La métaphore la plus fréquente dans les deux corpus associe l'image de la croissance économique à celle du fonctionnement d'un moteur: *moteur de la croissance (économique)* // *motorul creşterii economice* « moteur de la croissance ». L'expression métaphorique se retrouve, dans la plupart des cas, dans des énoncés elliptiques du type *X, moteur de la croissance // X, motorul creşterii economice* « X, moteur de la croissance », comme dans les exemples:

(16) F: « L'investissement, moteur de la future croissance économique chinoise » (rfi.fr, 31/12/2015)
(17) R: „Anca Dragu, ministrul Finanţelor: *exporturile, consumul şi investiţiile – principalele motoare ale creşterii economice* de 4,1% din PIB" (cursdeguvernare.ro, 19/01/2016)

Les deux corpus enregistrent des contextes où d'autres conceptualisations, propres au domaine technique, s'ajoutent à la représentation métaphorique de la croissance économique comme *moteur*.

Les expressions métaphoriques françaises connotent des traits pour la plupart négatifs: *le moteur de la croissance tourne au ralenti / est en panne / se grippe / se casse / cale / cafouille.*

Le discours métaphorique roumain retient uniquement les traits qui connotent le ralentissement du rythme de croissance économique (*motoarele economiei îşi reduc turaţia* // *les moteurs tournent au ralenti*) ou le fonctionnement qui entraîne l'arrêt ou l'interruption du moteur (*motorul creşterii economice este în pană // le moteur de la croissance est en panne* ; *motorul se gripează // le moteur se grippe*).

En mécanique, le *grippage du moteur* est l'« accident de fonctionnement d'un ensemble mécanique dû à un échauffement ou frottement anormal des pièces, qui entraîne l'arrêt ou le ralentissement de cet ensemble » (*TLFi*).

Le verbe français *caler* signifie « arrêter le fonctionnement d'un moteur par une fausse manœuvre » (*CNTRL*). Ce verbe a un correspondent technique en roumain de sens concret (*motorul se calează // le moteur se cale*) qui ne fait pas toutefois partie des représentations métaphoriques du discours journalistique roumain de la croissance économique.

Le verbe *cafouiller* (« agir de façon désordonnée », *CNTRL*) est enregistré dans les dictionnaires bilingues français-roumains avec le sens concret d'origine („motorul automobilului funcţionează alandala" // « le moteur de la voiture cafouille », Gorunescu 2004, 196), mais cette signification n'est pas véhiculée dans les publications économiques roumaines.

(18) F: « Les exportations, moteur de l'économie chinoise, *tournent au ralenti* » (france24.com, 13/04/2015)
(19) R: „Comisia Naţională de prognoză: *motoarele economiei îşi reduc turaţia*" (ziare.com, 04/10/2007)
(20) F: « Les moteurs de la croissance sont-ils en panne ? » (atlantico.fr, 19/03/2014)
(21) F: « *Le moteur chinois cale* et va tirer la croissance de l'Asie en développement vers le bas » (actualitesfrance.fr, 11 avril 2016)
(22) R: „IMM-urile, *motorul în pană* al României" (antena3.ro, 14/07/2014)
(23) F: « En Amérique du Nord, *le moteur économique cafouille* » (*L'Express*, 29/05/2015)
(24) R: „Concluzii G20. "Motorul" creşterii economice mondiale *începe să dea rateuri*" (business 24, 07/09/2013)
(25) F: « Croissance: quand *le moteur asiatique se grippe* » (*Les Échos*, 19/08/2015)
(26) R: „Motorul creşterii economice începe să se gripeze" (adevarul.ro, 19/08/2011)
(27) R: „*Motorul economiei europene s-a gripat*. Nemţii nu mai sunt atraşi de investiţii" (ziaruldeiasi.ro, 23/02/2016)

Une autre expression métaphorique absente du corpus roumain associe le terme *moteur* et le verbe *tousser* du domaine médical, se rapportant aux êtres humains, fonctionnant comme métaphore dans le domaine technique.

(28) F: « Consommation: *le moteur de la croissance tousse* » (*Le Figaro*, 18/12/2002)

Les expressions métaphoriques de sens positif sont également présentes dans les corpus français et roumain: le moteur *tourne rond, tourne à plein régime, bat son plein* // *motoarele creşterii economice sunt turate (la maximum)* « le moteur de la croissance tourne à plein régime »*:*

(29) F: « Croissance: *le moteur allemand tourne rond* » (*Le Monde*, 14/05/2006)
(30) R: „Serviciile şi construcţiile *turează motoarele creşterii economice*" (*Curierul Naţional*, 12/09/2008)

3. Repères pour la traduction des métaphores conceptuelles de la *croissance économique*

3.1. Description de la démarche

L'analyse des représentations métaphoriques de la croissance économique en français et en roumain, à travers les réseaux métaphoriques identifiés et les expressions linguistiques correspondantes est censée, selon nous, fournir des pistes pour la traduction des énoncés métaphoriques.

Sur le plan conceptuel, la mise en parallèle des structures métaphoriques correspondant aux réseaux que nous avons délimités permet d'établir des correspondances entre les représentations métaphoriques véhiculées par le concept de *croissance économique*, dans des contextes jugés comme étant similaires dans les deux langues.

Sur le plan linguistique, nous considérons que la mise en équivalence des contenus métaphoriques se réalise en établissant des relations de paraphrase interlinguale entre des énoncés source et cible, français et roumains, dans notre cas, en faisant appel à la théorie de la paraphrase (intralinguale) de Catherine Fuchs (1994). Selon Fuchs (1994, 130) l'établissement d'une relation de paraphrase repose sur le concept de « parenté sémantique » entre énoncés. On parle de « parenté sémantique » entre deux énoncés si les valeurs construites en co-texte « se recoupent », « se chevauchent », « se recouvrent » (Fuchs, 1994, 113). Nous emprunterons le modèle de la paraphrase intralinguale de Catherine Fuchs afin de valider les relations d'équivalence (interlinguale) établies entre les énoncés métaphoriques source et cible sélectionnés à titre d'exemples.

3.2. La traduction de la métaphore conceptuelle LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE A DES TRAITS HUMAINS

L'identification des configurations dans lesquelles les expressions métaphoriques entrent dans les deux langues, les repères fournis pour la description du comportement linguistique des expressions métaphoriques en structure adjectivale, nominale et verbale, mais aussi le rapprochement historique entre le

français et le roumain constituent autant des repères censés faciliter le transfert linguistique du français vers le roumain et vice-versa.

Les énoncés cités sous (5) et (6) illustrent le transfert direct propre à la traduction des expressions métaphoriques dont les conceptualisations sont similaires dans les deux langues, ayant des formes correspondantes:

(5) F: « "La bonne nouvelle, c'est que la reprise continue, nous avons de la croissance, nous ne sommes pas en crise. La moins bonne nouvelle, c'est que *la reprise reste trop lente, trop fragile*, et que les risques qui pèsent sur sa durée de vie augmentent", a déclaré la dirigeante à Francfort, en Allemagne. » (lapresse.ca, 05/04/2016)

(6) R: „"Vestea bună este că revenirea continuă. Avem creştere, nu suntem într-o criză", a spus Lagarde. „Vestea mai proastă este că *revenirea rămâne prea înceată, prea fragilă* şi sunt riscuri legate de durabilitatea ei", a adăugat ea." (Mediafax, 05/04/2016)

Les propos cités sont extraits d'un discours prononcé par Christine Lagarde à l'Université de Francfort en avril 2016. La directrice du FMI a estimé que la reprise économique mondiale ayant suivi la crise financière mondiale de 2007-2009 restait encore « trop lente, trop fragile », face aux risques liés au ralentissement de la croissance économique chinoise et des pays développés. « La bonne nouvelle », affirmait Christine Lagarde, « est que la reprise continue, nous avons de la croissance, nous ne sommes pas en crise ». Les deux énoncés fonctionnent comme des énoncés source et cible, l'énoncé en roumain figurant comme étant traduit par l'agence d'actualités roumaine Mediafax.

Les problèmes de traduction des métaphores conceptuelles correspondant au réseau LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE A DES TRAITS HUMAINS sont liés, selon nous, au sémantisme des termes métaphoriques qui n'ont pas de correspondant en langue cible, comme c'est le cas de l'exemple suivant, cité sous (3):

(3) F: « En Europe de l'Ouest, *la croissance s'annonce paresseuse* » (*L'Express*, 31/12/2015)

L'adjectif *paresseux* renvoie à toute personne qui « manque d'énergie pour (faire) quelque chose ; qui manifeste de la paresse dans une circonstance particulière. Synon. apathique, indolent, inerte, lent, négligent, nonchalant » (*TLFi*). Il convient de rappeler que la lenteur et le manque de souffle, d'élan ont été délimités en tant que traits négatifs de la croissance économique dans les textes économiques français et roumains. La mise en parallèle de conceptualisations métaphoriques véhiculées en français et en roumain, telles que *paresseux // încet, lent*, permet d'établir des correspondances entre les contenus métaphoriques des énoncés français et roumains. Lors du transfert vers le roumain de l'énoncé (3) on peut également emprunter des structures propres au discours journalistique économique, présentes dans l'exemple cité sous (2):

(3') F-R: Creșterea este prognozată să fie lentă în Europa de Vest

3.3. La traduction de la métaphore conceptuelle LA CROISSANCE ÉCONOMIQUE A LES CARACTÉRISTIQUES D'UN VÉHICULE

Les deux corpus enregistrent des similitudes mais aussi des différences liées aux représentations métaphoriques de la croissance économique empruntant les caractéristiques d'un véhicule. Le transfert linguistique ne pose pas problème en cas de similitudes. C'est le cas des métaphores construites selon le schéma *X, moteur de la croissance // X, motorul creşterii economice*, des énoncés (16) et (17), discutés plus haut.

Comme nous l'avons précédemment montré, la méthode de traduction peut reposer sur la mise en parallèle des conceptualisations métaphoriques propres aux deux langues, sur le plan conceptuel, et sur l'établissement de correspondances entre les énoncés source et cible, sur le plan linguistique.

(16) F: « *L'investissement, moteur de la future croissance économique chinoise* » (rfi.fr, 31/12/2015)
(16') F-R: „*Investiţiile, motorul viitoarei creşteri economice în China*"
(17) R: „Anca Dragu, ministrul Finanţelor: *exporturile, consumul şi investiţiile – principalele motoare ale creşterii economice* de 4,1% din PIB" (cursdeguvernare.ro, 19/01/2016)
(17') R-F: « Anca Dragu, ministre des Finances: *les exportations, la consommation et les investissement – les principaux moteurs de la croissance économique de* 4,1% du PIB »

Les différences entre les diverses représentations métaphoriques de la *croissance* sont susceptibles de poser problème si elles ne sont pas véhiculées dans le discours journalistique économique dans les deux langues. Dans ce cas, on peut appliquer la méthode de la mise en équivalence des contenus métaphoriques des énoncés source et cible, basée sur le concept de « parenté sémantique » évoqué plus haut: l'analyse des sémantismes des expressions métaphoriques en français et en roumain permet de valider les valeurs qui se « recouvrent » en co-texte.

Lors de la traduction des énoncés (23) et (24), par exemple, la mise en équivalence des verbes *cafouiller* et *a da rateuri* est possible vu la relation qui s'établit entre les contenus métaphoriques des énoncés source et cible qui se « recouvrent » dans une zone sémantique commune ([désordonné]):

(23) F: « En Amérique du Nord, *le moteur économique cafouille* » (*L'Express*, 29/05/2015)
(23') F-R: „*Motorul creşterii economice începe să dea rateuri în America de Nord*"
(24) R: „Concluzii G20: "Motorul" creşterii economice mondiale *începe să dea rateuri*" (business 24, 07/09/2013)
(24') R-F: « Les conclusions du G20: le moteur de la croissance économique mondiale cafouille »

En ce qui concerne l'énoncé cité sous (28), une variante de traduction possible en roumain affecte légèrement le sens du verbe d'origine *tousser*, rendu en roumain par un verbe dérivé de la même isotopie médicale, tel que *a se gripa* (*se gripper*), présent dans le discours métaphorique de la croissance dans les deux

langues. La traduction s'accompagne dans ce cas d'une modulation métonymique (le symptôme – *la toux* – est remplacé par la maladie – *la grippe* –):

(28) F: « Consommation: *le moteur de la croissance tousse* » (*Le Figaro*, 18/12/2002)
(28') F-R: „Consum: motorul creșterii s-a gripat"

En ce qui concerne les expressions métaphoriques de sens positif, présentes dans les énoncés (29) et (30), les contenus métaphoriques se recouvrent dans une zone sémantique commune constituée par l'expression du haut degré (le moteur *tourne rond, à plein régime* // *motoarele creșterii economice sunt turate la maximum*):

(29) F: « Croissance: *le moteur allemand tourne rond* » (*Le Monde*, 14/05/2006)
(29') F-R: „Germania: Motoarele creșterii economice sunt turate la maximum"
(30) R: „Serviciile și construcțiile turează motoarele creșterii economice" (Curierul Național, 12/09/2008)
(30') R-F: « Services et constructions: le moteur de la croissance économique tourne rond / à plein régime »

Conclusion

À la lumière des analyses effectuées et des exemples examinés, nous pouvons conclure que, sur le plan conceptuel, les métaphores associées au concept de *croissance économique* sont en général similaires en français et en roumain. La comparaison des corpus constitués dans les deux langues nous a permis de remarquer le fait que les métaphores propres au discours de la croissance économique caractérisent à la fois les publications économiques d'information générale et les publications spécialisées telles que, par exemple, les rapports de l'OCDE ou du FMI. Nous pouvons désormais les désigner sous l'appellation « métaphores de la croissance économique », par analogie avec les « métaphores de la crise » étudiées dans des recherches antérieures (*cf. supra*). Les différences entre les conceptualisations métaphoriques en français et en roumain sont liées, selon nous, à l'absence de certaines représentations dans le discours journalistique économique, français ou roumain.

La mise en parallèle des conceptualisations métaphoriques présentes dans les deux corpus nous a permis de fournir des repères pour la traduction des métaphores délimitées, suite à la mise en équivalence des contenus métaphoriques des énoncés source et cible pris comme repères dans les contextes examinés.

Nous considérons que les résultats de la recherche entreprise peuvent être appliqués en classe de traduction économique, du français vers le roumain et du roumain vers le français, dans notre cas, et servir à fonder une approche de la traduction spécialisée, scientifique et didactique, qui combine la perspective cognitive, basée sur la mise en parallèle de corpus comparables dans des paires de langues données, et énonciative, permettant l'établissement de relations de paraphrase (interlinguale) entre les énoncés source et cible.

Références bibliographiques

De Rosa, Annamaria Silvana, Bocci, Elena, Bulgarella, Clio. 2010. « Économie et Finance durant la crise financière mondiale: représentations sociales, métaphores et figures rhétoriques dans le discours des médias de l'automne 2008 au printemps 2010 », in *Les Cahiers internationaux de Psychologie sociale*, 87, 543-584.

Detienne, Cédric. 2005. « La métaphore: produit, processus et producteur ». URL: http://www.fabula.org/atelier.php?La_m%26eacute%3Btaphore_%3A_produit%2C_processus_et_producteur (Consulté en avril 2016).

Dobran, Maria-Mariana. 2003. *Dicționar economic*, ediția a III-a, revăzută și adăugită. Timișoara: Ed. Eurostampa.

Fuchs, Catherine.1994. *Paraphrase et énonciation.* Paris: Ophrys.

Gardes Tamine, Joëlle. 2007. « Les métaphores lexicalisées dans la langue et dans les langues de spécialité: un obstacle à la compréhension », in M.-B. Vittoz (éd.), *Synergies Italie*, 3, p. 13-22.

Gorunescu, Elena. 2004. *Dicționar francez-român*. București: Teora.

Jamet, Denis. 2006. « La perception d'Internet via ses métaphores ». URL: https://halshs.archives-ouvertes.fr/file/index/docid/366624/filename/La_perception_d_Internet_via_ses_metaphores_-_Denis_Jamet.pdf (Consulté en avril 2016).

Kilyeni, Annamaria, Pop, Mirela. 2011a. Metaphors of the Economic Crisis in English and French, in *Proceedings of the English Language and Literature Studies: Image, Identity, Reality*, 1, p. 103-118.

Koller, Veronika. 2004. *Metaphor and gender in business media discourse: A critical cognitive study*. New York: Palgrave Macmillan.

Koller, Veronika. 2009. Metaphor and gender in business media discourse: A critical cognitive study, in *Gender and Language*, 3.1, p. 127–130.

Kövecses, Zoltán. 2002. *Metaphor. A Practical Introduction*. Oxford: Oxford University Press.

Lakoff, George, Johnson, Mark.1980. *Metaphors We Live By*. Chicago: Chicago University Press.

Nicaise, Laurent. 2011. « On Going Beyond the Literal: Translating Metaphorical Conceptualizations in Financial Discourse », in *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journal*, 56/2, p. 407-423.

Pop, Mirela, Kilyeni, Annamaria. 2011b. « Les métaphores de la crise en français et en roumain », in Pavelin Lesic, B. (dir.) *Francontraste 1: Le français en contraste: expériences d'enseignement / apprentissage du français*, Collection *Diversité linguistique et Société*, Mons: CIPA, p. 211-222.

Resche, Catherine. 2016. « Termes métaphoriques et métaphores constitutives de la théorie dans le domaine de l'économie: de la nécessité d'une veille métaphorique », in *Langue française*, 189/1, p. 103-116, Paris: Armand Colin.

Truong Hoang Le. 2012. « Les métaphores conceptuelles de l'économie dans les presses française et vietnamienne », in *Synergies Corée*, 3.p. 33-45.

Vandaele, Sylvie, Boudreau, Sylvie, Lubin, Leslie, Marshman, Elizabeth. 2006. « La conceptualisation métaphorique en biomédecine: indices de conceptualisation et réseaux lexicaux ». URL: https://papyrus.bib.umontreal.ca/jspui/bitstream/1866/1438/1/van06glo.pdf (Consulté en avril 2016).

Vandaele, Sylvie, Lubin, Leslie. 2005. « Approche cognitive de la traduction dans les langues de spécialité: vers une systématisation de la description de la conceptualisation métaphorique ». *Meta: journal des traducteurs / Meta: Translators' Journa*l, 50, numéro 2, p. 415-431.

*** Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), *Outils et Ressources pour un Traitement optimisé de la LANGue (Ortolang)*. URL: http://www.cnrtl.fr/ (Consulté en avril 2016).

*** *Faciléco, Dictionnaire de l'économie, Portail des Ministères de l'Économie et des Finances de France.* URL: http://www.economie.gouv.fr/facileco (Consulté en avril 2016).

*** *Larousse & Le Monde*. 2000. *Dictionnaire de l'économie*. Paris: Larousse. URL: http://www.larousse.fr/archives/economie (Consulté en avril 2016).

*** OCDE. 2014. *Perspectives économiques de l'OCDE*, 2. URL: http://www.oecd.org/fr/eco/perspectives/evaluation-generale-de-la-situation-macroeconomique.pdf (Consulté en avril 2016).

*** *Trésor de la langue française informatisé (TLFi).* URL: http://atilf.atilf.fr/tlf.htm (Consulté en avril 2016).

Iuliana-Alexandra ȘTEFAN
(Université *Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca)

Îles et îliens dans *Le Chercheur d'or* et *Révolutions* de J.-M.G. Le Clézio

Résumé: Messager culturel de l'île Maurice, l'écrivain Jean-Marie Gustave Le Clézio célèbre ses racines mauriciennes dans de nombreuses œuvres, souvent colorées de fantastique et de magie, propres à l'univers insulaire mythique. Dans *Révolutions* et *Le Chercheur d'or*, l'image que l'île projette oscille toujours entre utopie et dystopie, *topophilie* et *topophobie*, paradis et enfer. Espace ambigu, celui qui y débarque est pris, à son tour, entre le bonheur des origines et l'isolement aliénant, états qu'il expérimente en égale mesure. Le Clézio déplore l'avidité humaine, de même que la société contemporaine de consommation. C'est une raison de plus pour que son personnage s'éloigne de bon gré de l'agglomération urbaine pour retourner au sein de la nature réconfortante. La prise de conscience que l'*or* n'est qu'un *leurre* qui brille dans l'imaginaire de l'avare est le commencement d'une vie nouvelle, riche spirituellement parlant, d'un être qui ne semble plus altérable et mortel. La galerie des personnages inséparables à l'île reçoit de nouveaux visages, reconnaissables pourtant dans les figures mythiques classiques. L'écriture leclézienne trahit un regret vis-à-vis du passé familial colonial duquel l'auteur voudrait bien se défaire. Ses romans d'inspiration mauricienne lui offrent la possibilité d'expier une faute qu'il hérite, par l'intermédiaire d'une œuvre qui valorise l'altérité, la paix et l'égalité.

Mots-clés: île, *topos*, mythe, passé colonial, altérité

Abstract: (Islands and Islanders in *The Prospector* and *Revolutions* of J.-M.G. Le Clézio) Writer Jean-Marie Gustave Le Clézio, a cultural icon of the Mauritius Isle, celebrates his Mauritian roots in numerous works which he often paints in fantastic and magical tones, specific to the mythical insular universe. In *Revolutions* and *The Prospector*, the image projected by the island constantly oscillates between utopia and dystopia, *topophilia* and *topophobia*, paradise and hell. It is an ambiguous universe where any possible explorer is trapped between the happiness of the origins and the alienating isolation, states which he evenly experiences. Le Clézio mourns both the human avidity and the consumerism of the contemporary society. This is another reason why his character readily escapes the urban crowd in order to return to the comforting nature. The revelation that gold is nothing but a deceitful gleam in a greedy mind represents the beginning of a new, spiritually enriched life of a human being who appears no longer prone to decay and death. The gallery of characters who are closely inseparable from the island receive new faces; however they share similarities with the mythic classical characters. Le Clézio's narrative style betrays regret for the colonial past which the author would have liked to rid himself of. His novels of Mauritian inspiration give him the possibility to unburden himself from an inherited guilt by celebrating otherness, peace and equality.

Keywords: isle, *topos*, myth, colonial past, otherness

Considérations préliminaires: Maurice et Rodrigues. Îles de Le Clézio

Écrivain franco-mauricien, comme il aime d'ailleurs se présenter, Jean-Marie Gustave Le Clézio accorde, dans son œuvre, une place notable aux îles Mascareignes, et rend, de la sorte, un hommage au passé familial auquel il se sent

étroitement lié. À partir des années 1985, l'auteur commence à focaliser son écriture sur les îles Maurice et Rodrigues, en produisant des œuvres telles *Le Chercheur d'or*, *Voyages à Rodrigues*, *La Quarantaine*, *Révolutions* ou bien *Ritournelle de la faim*, issues de l'imaginaire de Le Clézio enfant, nourri par les innombrables voyages et expériences de vie de ses aïeuls. Il va sans dire que, par ce faire, Le Clézio participe à la valorisation de la littérature mauricienne qu'il rend visible aux yeux du public international par le truchement des histoires ressorties de l'univers familial. Aujourd'hui, la figure de l'écrivain est indissociable de l'île Maurice et si l'appréciation de la critique lui a valu en 2008 le prix Nobel de la littérature pour l'ensemble de son œuvre, à son tour, Le Clézio récompense sa muse par la création en 2010 de la Fondation pour l'Interculturel et la Paix à Rose-Hill, île Maurice. Le but de ce projet a été d'encourager l'accès des enfants défavorisés à la lecture, car pour son fondateur « la littérature a un rôle dans l'interculturel, comme remède à l'aliénation. » (Boudet 2013, 117) Les livres signifient l'accès à l'altérité si chère à un écrivain qui ne cesse de voyager.

Dans l'espace restreint de notre article, nous nous proposons d'analyser le *topos* de l'île et d'établir une typologie des personnages tels qu'ils ressortent du *Chercheur d'or* (1985) et de *Révolutions*(2003), romans qui reflètent le mieux l'histoire familiale de l'écrivain. Ainsi, le personnage principal du *Chercheur d'or*, par son nom Alexis, n'est que le grand-père paternel de Le Clézio qui a tout quitté pour son rêve, en passant trente ans à l'île Rodrigues à la recherche du trésor du Corsaire inconnu. Pour ce qui est du roman *Révolutions*, l'ancêtre qui, à la fin du XVIII^{e} siècle, décide d'émigrer à l'île Maurice, a réellement existé, comme l'auteur lui-même l'avoue dans un entretien sur France-Culture. (Ezine 2006, 55) Les ressemblances sont nombreuses et difficiles à ignorer, telles sont les implications politiques et culturelles auxquelles l'auteur fait référence tout au long de ses œuvres.

1. Maurice et Rodrigues. Îles des romans lecléziens

Le motif de l'île fascine les écrivains depuis déjà trois siècles, en produisant toute une série de Robinson, semblables ou opposés au héros qui, en 1719, fait irruption sur la scène littéraire européenne. La recette romanesque de Defoe connaît vite la popularité dont elle jouit encore aujourd'hui, étant facilement reconnaissable dans la trame narrative de nombreuses œuvres de la littérature d'après-guerre. Bien que loin de textes tels *Sa Majesté des mouches* de William Golding, *Île* de Aldous Huxley ou bien *Vendredi ou les limbes du Pacifique* de Michel Tournier, dont l'intention était de créer des mondes utopiques résultant d'un besoin de reconstruction économique et culturelle d'une société corrompue et déchirée, *Le Chercheur d'or* fait penser aux célèbres robinsonnades. Chez Le Clézio les îles sont rarement désertes, et quand elles le sont, ne suscitent pas l'intérêt des personnages. Pourtant, même si l'action se passe sur des îles peuplées, telles Maurice et Rodrigues,

l'auteur choisit comme espaces privilégiés les recoins insulaires les plus éloignés et les plus discrets, permettant à son héros de mener une existence retirée.

Pour un personnage qui « demeure toujours en exil sur le plan social » (Suzuki 2007, 255), l'île signifie le salut divin. Elle représente non seulement un endroit matériel, l'abritant des dangers, le nourrissant et lui étanchant la soif, bref lui fournissant tout ce qui lui est nécessaire pour le fonctionnement du corps, mais aussi un endroit correspondant à la création d'une zone de méditation, rêve et révélation, essentielle pour le développement spirituel de celui qui s'y exile. Certes, l'île ne s'offre pas, elle doit être conquise; le héros est supposé passer par de dures épreuves avant d'atteindre ses rives. Les terres et les mers sont traversées, les tempêtes sont affrontées, mais tous les efforts valent bien la peine, car les lieux et les paysages qui s'ouvrent devant lui ressortent d'une «nature vraiment sublime, que Bernardin de Saint- Pierre n'a pas exagérée »[1].

La critique en parle souvent en terme de pourtour et de forme arrondie, au propre et au figuré: « L'île est ce que la mer entoure, et ce dont on fait le tour, elle est comme un œuf. Œuf de la mer, elle est ronde. Tout se passe comme si son désert, elle l'avait mis autour d'elle, hors d'elle. Ce qui est désert, c'est l'océan tout autour. » (Deleuze 2002, 14). La référence à l'œuf renvoie à son tour à la situation originelle, à l'espace intra-utérin et à la protection du fœtus entouré des eaux dans le ventre maternel. L'île se referme sur elle-même, en créant une zone de confort et de sécurité, tenant à distance les dangers de la mer. L'île peut être aussi le point dans un tableau qui aimante la vue de celui qui la regarde et qui fait accroître en lui le désir de la conquérir, de se l'attribuer, de remplir exactement ce vide qui l'attirait au début. « Je me love dans cette île, qui est désormais, à peine l'ai-je vue, mienne. Impossible de m'en dissocier, elle m'habite autant que je me vois l'habiter. » (Philippe 2003, 11). Dans le grenier de la maison de Boucan, l'imaginaire d'Alexis est constamment nourri par les revues de son père; son goût pour l'ailleurs et l'exotisme se développe furtivement à chaque lecture d'un texte. Cela ne fait que créer le milieu propice pour la naissance et l'expansion d'un rêve, celui de traverser l'océan à la recherche du trésor du Corsaire Inconnu. La transgression du temps-espace du Collège Royal de Forest Side, permet à Alexis d'habiter l'île tout d'abord mentalement, par l'intermédiaire de la pensée, pour aboutir en fin de comptes à concrétiser cette quête par sa présence en chair et en os à l'Anse aux Anglais. L'île habite en lui, dans ses rêves, dans ses rêveries, et il habite l'île à son tour. L'insularité se propage de même que la circularité se reproduit sans cesse. La matière toute entière s'ordonne en suivant cette circularité, la nature, le ciel et le cosmos dans son intégralité.

Sur chaque île, il existe un arbre qui domine majestueusement le paysage naturel avec sa belle couronne ronde. Le Boucan mauricien bénéficie de la protection d'un arbre chalta, baptisé par Laure l'arbre du bien et du mal. C'est ici qu'Alexis

[1] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Révolutions*, Paris, Gallimard, 2003, p.233. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*Rev*), suivi du numéro de la page.

« grimpe sur les maîtresses branches pour voir la mer par-dessus les arbres et les étendues de canne »[2]. Arrivé à l'île Rodrigues, au village isolé de l'Anse aux Anglais, le jeune homme cherche à installer sa tente à l'abri du vent et de la pluie, sous les branches d'un vieux tamarinier. Des murs invisibles se dressent alors, offrant à celui qui dort à la belle étoile une illusoire protection, réconfortante pourtant. Quand il retourne à l'île après la guerre, Alexis retrouve l'arbre sous lequel il passait jadis les nuits à côté de sa bien-aimée, couché sous la terre, brisé par un ouragan. Il ne reste alors plus rien de cette maison rudimentaire, plus rien qui atteste sa présence à l'île.

Si le tamarinier ne fait que rappeler la fugacité du temps, la périssabilité de tout objet, et la fragilité de la condition humaine, l'arbre de l'enfance semble vaincre toutes ces axiomes, en se situant dans une autre dimension, dans une position qui l'approche plutôt de la divinité indéfectible, éternelle: « L'eau des cyclones est passée, les sécheresses, les incendies, et même les hommes qui ont démoli notre maison, qui ont piétiné les fleurs du jardin et qui ont laissé mourir l'eau du bassin et des canaux. Mais lui est resté l'arbre du bien et du mal qui sait tout, qui voit tout. » (*CO*, 317). Le lecteur se l'imagine facilement, avec sa couronne verdoyante, triomphant au milieu de la nature sauvage. « Alors là, tout d'un coup, je le vois devant moi, au milieu des broussailles, plus grand encore qu'autrefois, avec son feuillage sombre qui fait un lac d'ombre. » (*CO*, 317). C'est ce lac même qui met de nouveau en exergue la circularité car, comme l'affirmait Bachelard « [p]our un peintre, [et nous voyons bien que pour un écrivain aussi] l'arbre se compose en sa rondeur. » (Bachelard 1957, 213). À propos du noyer, l'arbre qui apparaît dans les *Poèmes français* de Rilke, le philosophe ajoute « autour de l'arbre seul, milieu d'un monde, la coupole du ciel va s'arrondir suivant la règle de la poésie cosmique. » (*Ibid*., 214). De la même façon, l'arbre du bien et du mal de Le Clézio, arrondit encore plus l'île sur laquelle il vit, et finalement la voûte céleste qui se dresse au-dessus de lui. L'homme aussi devient rond et arrive à se défaire de toute contrainte matérielle et à retourner, les mains vides, au sein de la nature qui l'a créé. L'arbre purifie par son feuillage la terre et tient le mal à distance, il donne une sensation de plénitude à l'être, dans l'absence même d'une maison physique, palpable où celui-là puisse s'abriter. Il n'en a pas besoin, l'arbre, ça lui suffit. « Ici le monde ne connaît pas la faim, ni le malheur. La guerre, cela n'existe pas. L'arbre chalta tient le monde au loin, par la force de ses branches. Notre maison a été détruite, notre père est mort, mais rien n'est désespérant puisque j'ai retrouvé l'arbre chalta. Sous lui je peux dormir. » (*CO*, 318).

Une question s'impose à ce point de l'analyse, et pour reprendre la terminologie dichotomique établie par Bachelard, nous nous interrogeons si, dans l'œuvre leclézienne, la topographie insulaire s'apparente à une *topophilie* ou plutôt à une *topophobie*, si le héros îlien est placé dans un espace heureux ou, au contraire, il vit

[2] Jean-Marie Gustave Le Clézio, *Le Chercheur d'or*, Paris, Gallimard, 1985, p.14. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*CO*), suivi du numéro de la page.

dans un espace hostile (Bachelard 1957, 17). Il faudrait admettre qu'une telle démarche nous mettrait dans l'impossibilité de tracer une ligne nette entre les deux zones qui se mêlent et se superposent assez souvent chez Le Clézio. Ainsi, dans *Le Chercheur d'or*, l'île renvoie au retour sur soi, à l'introspection débouchant sur l'évolution personnelle, s'offrant tout entière au héros en lui ouvrant la voie vers l'infinité de la connaissance universelle. Le roman est structuré en sept parties associables aux sept marches de l'évolution humaine, où l'île apparaît comme le salut physique et spirituel du naufragé emporté par l'océan de la vie. D'un autre côté, l'île peut signifier isolation stérile, solitude pesante et aliénation pour celui qui expérimente des moments d'errance mentale par la suite d'une perte, qu'il s'agisse des biens matériels, d'un rêve ou des êtres chers. À plusieurs reprises dans le roman, Alexis hésite, change d'avis et de cible, souffre des révélations qui changent sa trajectoire aussi bien que sa destinée.

Les personnages qui tournent autour de notre téméraire, les *topoï* aussi bien que les buts à rechercher sont facilement substituables les uns aux autres. L'homophonie entre *Laure*, *l'or* et *leurre* (Jollin-Bertocchi 2001, 77) savamment choisie par Le Clézio, l'indique d'ailleurs. Le glissement lent d'une personne à l'autre, d'une île à l'autre, d'un rêve à l'autre n'empêche pourtant pas le roman de déboucher sur le mythe de l'éternel retour, car tout se fait ici en spirale, par l'intermédiaire du temps cyclique. Si dans un premier temps Alexis s'embarque sur le Zeta à la recherche du trésor du Corsaire, passion infligée par son père, il finit par avoir une révélation qui lui montre que le vrai trésor est le cosmos entier avec sa carte d'étoiles qu'il connaît si bien depuis son enfance. Dans l'absence d'un trésor quantifiable, apportant les ressources nécessaires pour la reconstruction du Boucan, la seule richesse qui puisse l'équivaloir est l'amour. En ce qui suit, Ouma devient l'objet de sa quête fiévreuse, qui donne un nouveau sens à l'existence solitaire d'Alexis.

Il est à remarquer que tout au long du roman, à l'exception de son enfance, Alexis veut se situer dans un endroit tout autre que celui où il se trouve, c'est par cela que s'expliquent tous ces va-et-vient entre l'île Maurice, la France et l'île Rodrigues. Dans la plupart du temps, Alexis rêve du domaine du Boucan qu'il voudrait restaurer et rendre intact à sa sœur. Ensuite, après le trépas de Mam et le départ de Laure chez les bonnes sœurs, la seule personne à rendre heureuse reste Ouma. Pourtant, la présence de celle-ci est courte, épisodique et illusoire. L'amour qui les unit est paradoxal; d'un côté profond, poussant Alexis à traverser les mers et les terres, et de l'autre faible, chancelant et fragile. Incompatibles de par la naissance, la relation d'Alexis et d'Ouma se place dans la lignée de grandes histoires de l'amour européen malheureux.

En ce qui concerne le roman *Révolutions*, établir si l'île se manifeste en tant que *topophilie* ou bien *topophobie* s'avère une démarche plus ambitieuse encore, car il faudrait suivre de près toutes les voix présentes dans le roman polyphonique. Ici, les membres d'une famille qui s'étend sur trois générations, voyagent de l'île ou envers l'île: le premier Marro fuit la société française d'après la révolution pour s'installer à Maurice, Catherine et sa famille, obligées de quitter le paradis terrestre,

font le chemin inverse et s'établissent en France tandis que le jeune Marro voyage à l'île pour voir de ses propres yeux la terre mythique de ses ancêtres. Aux histoires des Marro, s'ajoute le cri déchirant de l'esclave Balkis, séquestrée et forcée de quitter le continent africain pour l'île Maurice.

Tous les éléments analysés jusqu'ici nous conduisent à interpréter l'île en tant que *topos* mystérieux, ambivalent, personnifié, dont le côté féminin, maternel a été largement exploité par la littérature. Ce que nous avons ignoré pourtant, est l'ambivalence du nom commun. Irène Diamantis lui attribue la valeur de « mot androgyne », dans le sens que ce substantif féminin est homophone du pronom de la troisième personne du singulier masculin (Diamantis 2009, 260). L'ambivalence de l'île – bienveillance / hostilité- pourrait, à la limite, être attribuée à sa double nature: masculin/féminin, maissi nous tenons compte du fait que l'androgyne représente plutôt l'harmonie réalisée entre les deux polarités, la réunion de l'*anima* et de l'*animus* (Morel 2004, 465), cette interprétation devrait être exclue.

2. Le personnage îlien. Typologie

« La question ne serait plus de chercher quoi dire sur l'île mais de se demander ce que dit l'île avec la voix de l'insulaire ? ». (Fougère 2004, 15), pour ainsi dire, l'île parle à ceux qui l'habitent mais c'est à eux de choisir comment l'habiter et surtout comment l'interpréter. La manière de se rapporter à cet endroit naturel ainsi que le dénouement de chaque histoire placent les personnages dans une typologie préétablie par la réitération des couples légendaires : bon sauvage et femme mythique, Robinson et Vendredi, ou bien Paul et Virginie. Pourtant, chez Le Clézio le personnage n'a jamais un seul visage ; dans un monde métissé, il s'imprègne d'altérité et devient souvent un autre.

2.1 Alexis en posture de Robinson

Dans le jardin édénique de Boucan, Alexis âgé de huit ans vit le bonheur absolu: « Rien n'existe plus, rien ne passe. Il n'y a que cela, que je sens, que je vois, le ciel si bleu, le bruit de la mer qui lutte contre les récifs, et l'eau froide qui coule autour de ma peau. » (*CO*, 18).Il explore la nature à côté de son copain Denis, un garçon noir qui devient son initiateur : « J'aime Denis, il sait tant de choses à propos des arbres, de l'eau, de la mer. […] Il connaît le nom de tous les poissons, de tous les insectes, il connaît toutes les plantes qu'on peut manger dans la forêt, tous les fruits sauvages, il est capable de reconnaître les arbres rien qu'à leur odeur, ou bien en mâchonnant un bout de leur écorce. » (*CO*, 18-19).

Le cousin Ferdinand et l'oncle Ludovic, pour se moquer, appellent Denis du nom de Vendredi, tandis qu'Alexis est malicieusement surnommé « l'homme des bois » (*CO*, 19). Ensuite, c'est Alexis lui-même qui, dans l'absence prolongée de Denis, admet se sentir seul « comme Robinson sur son île. » (*CO*, 66). Nous nous demandons cependant quels seraient les arguments qui soutiendraient cette hypothèse. Crusoé de Defoe libère Vendredi, lui apprend l'anglais et le convertit au christianisme.

Dans *Le Chercheur d'or*, Alexis n'apprend quoi que ce soit à Denis. Il n'existe pas d'échange, les connaissances sont transmises de façon unidirectionnelle. Nonobstant, les références explicites à Robinson Crusoé continuent même après l'arrivée d'Alexis à l'île Rodrigues. Ici, loin de la société, Alexis commence à découvrir la voie vers l'intégration dans la nature, cela ayant comme première conséquence la perte de la notion du temps: « Il y a plusieurs mois que j'ai commencé, suivant l'exemple de Robinson Crusoé, mais n'ayant pas de bois à entailler, ce sont des marques que j'ai faites sur les couvertures de mes cahiers d'écolier. […] il y a maintenant exactement quatre ans que je suis arrivé à Rodrigues. Cette découverte me bouleverse tellement que je ne peux plus rester en place. » (*CO*, 218).Il est évident pourtant que « L'île du désespoir », telle que Robinson la nomme, devient dans l'œuvre lecléziennne « L'île de l'espoir », dans le sens où elle représente l'unique solution capable de changer, par l'intermédiaire du trésor qu'il abriterait, le sort de la famille L'Étang, de faire renaître tout un monde, celui du Boucan, de l'enfance et du paradis perdu.

À la fin du roman, Alexis réussit à vivre dans le présent éternel, en osmose avec tous les éléments du cosmos. Il illustre l'homme archaïque qui, par son refus de se situer dans un temps historique concret, aboutit à « sa réintégration dans les modes de la Nature. » (Eliade 1949, 173-174). Il illustre l'homme occidental moderne, tenté de renoncer à sa culture pour adopter une autre qui lui semble plus authentique, plus pure. Il s'installe à Mananava, sans renoncer au Boucan qui vit en lui, un Boucan éternel où le « temps a cessé de courir » (*CO*, 318). Le passé, le présent el le futur se rejoignent, de même que tous les êtres qui lui sont chers.

2.2 Denis. Vendredi ou bon sauvage ?

Le terme exotisme peut déboucher sur deux acceptions différentes, selon que la culture en question est considérée comme plus simple ou plus complexe que celle qui nous est familière. Si jusqu'au XIX^{e} siècle le terme exotisme était inséparable d'un certain primitivisme, après cette période, la forme opposée a commencé à être valorisée (Todorov 1989, 357).

Le mythe du bon sauvage repose sur cette valorisation des hommes vivant en contact étroit avec la nature. L'opposition nature-culture au cœur de ce mythe résulte dans l'idéalisation d'un monde pur, vierge et bienheureux, habité par un être naturel, foncièrement bon. Cette théorie commence à gagner en popularité au moment de la découverte de l'Amérique et des peuples primitifs qui promettaient le bonheur introuvable au sein de la société occidentale. Comment l'être humain a-t-il pu devenir ce qu'il est aujourd'hui? L'explication réside dans le fait que, à l'origine, l'homme était connecté au milieu naturel, mais qu'il s'en est détaché au cours de l'histoire, en devenant de moins en moins sensible à la nature, et par conséquent, de plus en plus artificiel (*Ibid*., 361).

Dans *Le Chercheur d'or*, la figure de Denis est tout d'abord associée à un exotisme primitiviste, projection d'une pensée typiquement coloniale, personnifiée dans le roman par Ferdinand et son père Ludovic. Comme conséquence, Denis, le

garçon à peau noire et à « chevelure laineuse » (*CO*, 38), Vendredi du Boucan, est refusé toute possibilité de relation amicale avec les Blancs: « Mon cousin Ferdinand dit que ce n'est pas un ami, puisqu'il est noir, qu'il est le petit-fils de Cook. » (*CO*, 17). De l'autre côté de la barricade, Alexis, élevé dans un esprit égalitariste et anticolonialiste, fait de lui son ami. Denis n'est plus le sauvage surgissant de l'univers auctorial de Defoe, qui se laisse volontairement éduquer par Robinson, en montrant à celui-ci une gratitude infinie. Il ne s'agit plus de soumission ou de servilité, car Denis est un adolescent libre. C'est Alexis qui le suit dans ses aventures terrestres ou maritimes, qui deviennent de vraies leçons: « Les leçons de Denis sont les plus belles. Il m'enseigne le ciel, la mer, les cavernes au pied des montagnes, les champs en friche où nous courons ensemble, cet été-là, entre les pyramides noires des murailles créoles. » (*CO*, 36). Denis semble plutôt un bon sauvage qu'un Vendredi, dans la mesure où, c'est lui qui *apprivoise* Alexis en lui ouvrant la voie vers l'immersion dans la nature. L'initiation ce fait pourtant en toute douceur, dans un essai de protéger l'innocence de l'enfant blanc: « Souvent je lui demande la permission de l'accompagner, mais il ne veut pas. Il dit que je suis trop petit, il dit qu'il a la garde de mon âme. » (*CO*, 16).

Le mythe du bon sauvage, tel qu'il est compris par Le Clézio et dépeint dans ses romans, n'est pas un moyen de dévalorisation de la culture indigène, mais une façon de laisser transparaître l'admiration et le respect immense qu'il lui porte. Chez lui, l'état naturel de l'homme ne s'oppose pas à la culture, tandis que « les Blancs [ne] sont décidément [pas] faits pour être des dieux. » (Barthes 1957, 65), mais pour partager la terre en bonne entente avec toutes les autres races.

2.3 Ouma, un bon sauvage au féminin

Alexis commet, à l'égard d'Ouma, l'erreur typique de l'homme civilisé, celle de sous-estimer l'étranger, de présupposer son manque de culture: « je n'imaginais pas que cette fille sauvage et étrange connaisse le secret. » (*CO*, 296), pour réaliser ensuite que « c'est elle qui détient les clefs du secret du chercheur d'or. » (*CO*, 291). Dans ce roman, les rapports renversés entre Alexis, le Blanc ensauvagé, et Ouma, la Noire civilisée, aboutissent à une inespérée « robinsonnade à rebours » (Mimoso-Ruiz 2015, 7).

« Pourquoi cherches-tu l'or ici? » (*CO*, 238), l'interroge Ouma contrariée, car dans son univers l'or et les richesses matérielles n'ont aucune importance. La sauvage commence à se préfigurer plus sage qu'il ne la croyait, tandis que sa silhouette fine et alléchante, se déplaçant « sans bruit, avec des mouvements souples d'animal. » (*CO*, 188) l'attire de plus en plus: « C'est une force qui naît en moi, qui se répand dans tout mon corps, un désir, une brûlure.» (*CO*, 198). Ouma séduit Alexis et l'initie non seulement à la vie sauvage, mais aussi à l'amour charnel.

Pour paraphraser Florence Lojacono, la femme indigène est toujours désirée, souvent possédée, mais rarement épousée. (Lojacono 2010, 88). Jamais elle-même, elle est constamment comparée à quelqu'un ou à quelque chose, dans le cas d'Ouma

à Nada the Lily[3], à un animal ou à une statue. L'explication est simple : l'inconnu, l'étranger est toujours rendu familier par le prisme de ce qui est connu, habituel; cela se faisant par la superposition des deux plans. Une autre explication résiderait dans la réification de la femme indigène, volontairement rendue inférieure, tout d'abord face au sexe masculin, et ensuite face à la race blanche. Todorov parle d'ailleurs du statut de cette femme, doublement possédée, économiquement et physiquement parlant, en tant qu'indigène et que femme, « Indien au carré », porteuse de deux handicaps, donc deux fois non-personne. (Todorov 1982, 66). Économiquement parlant, c'est aussi l'intention d'Alexis, qui ne se rend compte de cela qu'assez tard : « Comment ai-je osé vivre sans prendre garde à ce qui m'entourait, ne cherchant ici que l'or, pour m'enfuir quand je l'aurais trouvé ? ». (*CO*, 296).

D'un ton moqueur, Barthes parle de la façon dont l'homme européen regarde l'africain: « Au fond, le Nègre n'a pas de vie pleine et autonome : c'est un objet bizarre; il est réduit à une fonction parasite, celle de distraire les hommes blancs par son baroque vaguement menaçant : l'Afrique, c'est un guignol un peu dangereux. » (Barthes 1957, 66). Fille d'une Indienne et d'un Manaf, éduquée à Maurice chez les bonnes sœurs, Ouma possède une grande connaissance de la nature, sans ignorer le code d'une vie civilisée. Elle n'est assurément pas un guignol pour Alexis, tout au contraire, elle est le semblable qui lui sauve la vie, le guide qui lui fait observer les merveilles de la nature, le maître qui lui enseigne la vraie vie.

2.4 Kiambé - une Balkis - esclave Noire

Quand nous parlons de Maurice, il est impossible de ne pas penser à son passé colonial, au système d'exploitation instauré sur l'île et aux injustices subis par les esclaves. Dans *Révolutions*, les voix féminines sont nombreuses, mais celle qui est plus audible appartient à l'esclave Balkis. Le commencement abrupt de son histoire, sans aucune préparation préliminaire introduit le lecteur dans un maelstrom de noms et d'identités:

> Mon nom est Kiambé, celle qui a été créée, je suis Uzuri, je suis Wimbo, je suis le guerrier Askari, vêtu de sa peau de buffle et armé de sa sagaie, je suis Malaika l'ange, Simba le lion, Fisi la hyène, Twiga la girafe, je suis Moto le feu, Tembo qui marche en faisant claquer ses défenses, je suis le tambour Ngoma qui annonce la guerre dans la savane, jusqu'à Arusha, jusqu'à Unguja, qu'on appelle aussi Zanzibar, jusqu'à Songa Mnara, jusqu'à Kilwa Kisiwani. Je suis tous ces noms, tous ces lieux, j'ai le visage et le corps de tous ces hommes, de toutes ces femmes qui m'ont portée, je suis à la fois *benti,* leur fille chérie, et *mke*, leur femme, leur mère, car je les ai mis au monde dans ma douleur (*Rev*, 423).

Toutes ces énumérations revendiquent le caractère collectif d'un cri de révolte intérieure, étouffé par ceux qui détiennent le pouvoir. La rythmique accélérée du récit, ressortant de la succession des noms propres et communs, représente la défense

[3] Nada the Lily, « la plus belle des femmes Zulu », tel que l'écrivain anglais Rider Haggard la décrit, est un personnage inspiré de la période pendant laquelle il vit en Afrique du Sud. Elle donne le titre d'un roman historique paru en 1892, dont l'histoire approche le mythe de Paul et Virginie par son dénouement tragique.

d'une culture dont les traditions ne sont pas prises au sérieux, mais ridiculisées par les oppresseurs. C'est le désir inassouvi d'affirmer ses origines aussi bien que son appartenance à la race humaine, qui semble parfois lui être refusée. Une fois vendue, Kiambé, la jeune noire du Mozambique, devient Balkis, mais Balkis ne cesse de redevenir Kiambé. Quand elle réussit à s'échapper de son époux Lubin, un esclave répugnant, elle rencontre celui qui n'attarde pas de devenir son amant, Ratsitatane, le chef de la révolte des esclaves de l'île Maurice. Elle rejoint Ratsitatane et les marrons de la montagne et lutte à leurs côtés pour la libération.

C'est à ce point même que la convergence des marques axiologiques et idéologiques du texte paraît culminer. Le combat de Kiambé aux côtés de Ratsitatsane s'inscrit en parfaite cohérence avec la vision du monde de Jean Eudes et de son épouse, Marie Anne Naour, comme l'atteste formellement la déclaration de fondation de Rozilis dans l'article trois: « L'esclavage est et restera prohibé sur toute la propriété de Rozilis, ainsi que toute forme de travail forcé. De même, sera prohibé l'emploi de forçats ou de convicts indiens » (*Rev*, 516). L'interdépendance et la fluctuation des voix narratives est observable à travers ces pages, lorsque le lecteur passe du propos de Kiambé au témoignage de Violette, ensuite à l'évocation de la tempête du 23 février 1823, sans doute liée à Jean Eudes, pour finir sur le commentaire de Marie Anne qui inclut la déclaration ci-dessus. Même si, dans le roman, l'histoire de l'ancêtre Marro est celle de Balkis sont présentées séparément, il faut savoir que les personnages se trouvent à l'île dans la même période de temps, et qu'il existe la possibilité que leurs chemins se soient entrecroisés.

Nous revenons au personnage de Balkis[4] que l'on retrouve d'ailleurs dans plusieurs récits et qui aurait régné sur le royaume de Saba, étant par la suite associable au Roi biblique Salomon. Femme sublime, d'une profonde sagesse et d'une haute intelligence, elle est parfois présentée comme une magicienne. Cette hypothèse coïncide à la manière dont elle-même se décrit: « Je suis Balkis, fille de Balkis, petite-fille de Kiambé la sorcière (*Rev*, 545), ou bien « Je ne connais pas les chants ni les prières, je ne suis pas une sorcière. Mais je peux chanter et dessiner l'étoile Vintana par terre et deviner l'avenir dans mes rêves » (*Rev*, 550).

[4] Le nom de Balkis n'apparaît ni dans la Bible, ni dans le Coran. Dans le Nouveau Testament, l'Évangile selon Luc l'évoque en l'appelant *La Reine de Midi*. Dans le Coran elle apparaît dans la sourate 27 et on apprend dans un hadith qu'elle s'appelle Balqis. Balqis ou Bilqis pourrait venir du grec ancien *pallax*, *pallakis* qui signifie concubine. L'héroïne de *Révolutions,* est non pas l'épouse à juste titre de Ratsitatane, mais sa concubine, puisqu'elle est déjà mariée à Lubin. Le texte de la Bible (Rois 10, 1-13) veut qu'elle se soit rendue à la cour du roi Salomon, apportant à Jérusalem de nombreux présents en provenance d'Ophir, afin de mettre à l'épreuve la sagesse de Salomon par des énigmes. Il trouva les réponses à toutes ses questions, et l'impressionna fortement. Après leur discussion et l'échange de cadeaux, la reine repart pour son pays. Le Coran cite en détails leur rencontre et leurs échanges de paroles, mais ne mentionne point s'il existe une histoire d'amour entre eux. Les légendes seules parlent d'une liaison amoureuse entre l'héroïne et Salomon, aussi bien que la littérature actuelle à travers des romans tels *La reine de Saba* de Jean Grosjean.

Révolutions n'est pas la seule œuvre leclézienne où le personnage apparaît.Dans *Le Chercheur d'or*, Mam lit la Bible aux enfants, et l'histoire qu'Alexis « aime surtout est celle de la Reine de Saba » (*CO*, 30), tandis que dans *Poisson D'or,* il compare un autre personnage féminin, à la figure de cette reine. Une page du roman présente la scène dans laquelle Lalla Asma, une vieille femme montre à sa petite-fille, Laïla, une paire de boucles d'oreille en lui disant: « Tu vois, Laila, ces boucles d'oreilles seront à toi quand je serai morte. »[5] Puis, elle passe les boucles dans les trous des oreilles de Laïla et ajoute: « Elles te vont bien. Tu ressembles à Balkis, la reine de Saba. » (*PO*, 17). Le scintillement de ces bijoux dans la lumière doit avoir rappelé à la vieille Lalla l'opulence dans laquelle Balkis de la légende vivait. Mais Balkis de *Révolutions* est loin de tout cela, et sa vie privée de tout le luxe dont l'autre jouissait.

Et si on pousse à ses ultimes conséquences l'interprétation de l'irruption dans le roman d'un tel personnage naissant du texte religieux, Ratsitatane peut être facilement associé au roi Salomon, par son allure, position et sagesse: « […] un homme très grand, vêtu d'une couverture rouge, et j'ai su qu'il était le fils du grand chef de la Grande-Terre, celui qu'on appelait Ratsitatane et qui avait dit qu'il libérerait tous les Noirs et nous ramènerait dans notre pays » (*Rev*, 455), ou bien « Ratsitatane est notre maître. Il est grand et fort, il porte sur sa poitrine un collier qui le rend invincible, un collier de bois et d'obsidienne » (*Rev*, 455). La fortune ne lui manquait non plus, car il avait vécu « dans son palais auprès du roi Radama » (*Rev*, 457). Mais Ratsitatane est aussi le rédempteur de son peuple, figure emblématique, voire messianique des esclaves de Maurice: « Quand j'ai été conduite devant lui, le premier jour, je tremblais, j'étais nue à cause des buissons qui avaient déchiré ma robe et mes pieds étaient en sang. Il m'a parlé doucement dans sa langue, il a posé sa main sur ma tête et j'ai senti une chaleur entrer en moi. » (*Rev*, 455-456). Ce Messie a aussi à ses côtés un Juda dans la personne du Noir Laïzaf qui le trahit et qui provoque sa mort. La scène de l'exécution renvoie de nouveau à la Sainte Écriture, à la Crucifixion de Jésus Christ à côté des brigands:

> […] l'execution de la peine prononcée par le tribunal contre les Noirs révoltés Latulipe, Kotovolo et leur chef Ratsitatane. […] le premier qui monta sur l'échafaud fut le chef Ratsitatane qui montra un grand courage et sans prononcer une parole posa lui-même la tête sur le billot. […] Les deux autres condamnés, Latulipe et Kotovolo, subirent le même sort mais furent exécutés plus promptement. (*Rev*, 501-502).

2.5 Couples d'amoureux évoquant Paul et Virginie. Les deux Laure

L'univers idyllique de l'île a été longtemps exploité par la littérature, constituant le cadre propice de la passion, du tragique et de la mort. Comme tout

[5] Jean Marie Gustave Le Clézio, *Poisson d'Or*, Gallimard, Paris, 1997, p. 16. Dorénavant désigné à l'aide du sigle (*PO*), suivi du numéro de la page.

roman sur l'île Maurice, *Le Chercheur d'or* et *Révolutions* sont indissociables du mythe de l'amour de Paul et Virginie, figures qui gardent leurs places centrales dans la toile de figures iconiques issues de l'imaginaire îlien mauricien. Notre article se donne pour but d'observer deux réécritures de ce mythe dans deux œuvres parues à dix-huit ans d'intervalle.

Dans *Révolutions*, roman qui approche une vision classique du mythe, le lecteur reconnaît aisément les figures de ceux qui incarnent les pitoyable héros saintpierrains, tandis que dans *Le Chercheur d'or*, malgré les nombreuses références à l'œuvre originale, cette démarche s'avère moins transparente et par conséquent plus complexe. Les raisons peuvent être multiples : tout d'abord, nous reconnaissons facilement dans le personnage d'Ouma le modèle de Virginie, mais nous constatons, par la suite, qu'à celle-ci manquent quelques éléments essentielles, qui la détachent de cette figure; deuxièmement, il se forge timidement un deuxième personnage associable à l'héroïne de Bernardin de Saint-Pierre, mais il faut du courage de la part du lecteur pour oser opérer cette superposition et identifier Laure, la sœur d'Alexis, à Virginie; et non dernièrement, les deux personnages féminins sont, non pas annulés l'un par l'existence de l'autre, mais rendus flous et moins perceptibles. Observons en ce qui suit les portraits des Virginie ecléziennes, tels qu'ils ressortent des romans de notre corpus.

Dans *Révolutions*, Laure des Bassins incarne une Virginie qui suit pas à pas le scénario classique, en respectant toutes les données de cette histoire d'amour. À son tour, Louis Pelletier, nouveau Paul, un jeune français arrivé sur l'île pendant son enfance, tombe irrémédiablement amoureux d'une Noire créole, la fille de Thomas Des Bassins : « La nature des sentiments pour la belle Laure ne pouvait guère faire de doute. […] ils échangeaient de longs regards amoureux et poussaient des soupirs. » (*Rev*, 239). La matérialisation de leur histoire d'amour provoque le chaos en détruisant l'harmonie originaire qui ne peut être restaurée que par la punition des héros. Leur amour est voué à l'échec, tandis que leurs vies sont compromises : « La Brûle-Gueule avait naufragé sur la côte de Bretagne, avant d'atteindre Brest, et, sur les deux cent six hommes embarqués, seuls trente-huit s'étaient sauvés. Louis Pelletier avait péri en mer, et avec lui Laure Des Bassins, qu'il avait emmenée à bord en secret. » (*Rev*, 245). Pour continuer dans la veine rougemontienne, la littérature se sert encore du mythe pour exprimer le fait que la passion est liée à la mort et qu'elle attire l'anéantissement de ceux qui y mettent toute leur âme. (Rougemont 1929).Dans le roman, les dangers liés au voyage, aux tempêtes que le navire affronte, confèrent à ce voyage d'exil une ampleur dramatique, suggérée par la mer dévoreuse, engloutisseuse d'hommes, que l'imagination commune, nourrie de contes et de légendes, véhicule au cours des siècles.

Le Clézio partage avec Bernardin de Saint-Pierre le point de vue critique sur l'esclavage des noirs, point de vue qui a eu un véritable impact sur l'opinion française du XVIII^{e} siècle. Les deux auteurs critiquent le traitement brutal que

subissent les esclaves noirs de la part de leurs maîtres blancs. Bernardin de Saint-Pierre en parle sans hésitation : « On a dépeuplé l'Amérique afin d'avoir une terre pour les planter, on dépeuple l'Afrique afin d'avoir une nation pour les cultiver »[6]. Cette île s'avère être l'éden des Blancs qui prennent possession de la terre, de même que l'enfer des infortunés qui la peuplent. L'île a de nouveau un statut paradoxal. D'une part, nous sommes témoins d'un lieu d'harmonie et de bonheur situé au cœur d'une île, à l'écart du brouhaha de grandes villes, et de l'autre d'une colonie marquée par la dépravation, l'inégalité et l'esclavage.

Dans *Le Chercheur d'or*, il existe une autre Laure qui incarne le personnage de Virginie, qui vit la plus belle des enfances, à côté de son frère, dans le paradis du Boucan. Son comportement vertueux, sinon pudibond, dont elle parle et auquel elle s'identifie, l'approche de l'héroïne de l'écrivain préromantique : « Laure me parle aussi de Paul et Virginie, mais c'est une histoire que je n'aime pas, parce que Virginie avait si peur de se déshabiller pour entrer dans la mer. Je trouve cela ridicule, et je dis à Laure que ce n'est sûrement pas une histoire vraie, mais cela la met en colère. Elle dit que je n'y comprends rien. » (*CO*, 64). Alexis n'aime pas la pudeur derrière laquelle se cachent les blancs; heureusement, Ouma ne l'a pas. Elle embrasse la nudité, la mer et l'amour charnel, elle est un être naturel qui possède une connaissance immense du monde environnant, une capacité étonnante à interpréter les signes, deviner l'âme de l'être humain, comprendre ce qui n'est pas dit. Pour toutes ces raisons-là, elle dépasse Virginie, tributaire de la mort dès sa jeunesse, incapable d'interpréter les signes et d'éviter la tragédie de sa disparition.

Alexis, à son tour, associe sa sœur à Virginie car elle lui rappelle, assurément, l'innocence de celle-là : « La pluie fine de Forest Side a mouillé sa robe blanche et ses cheveux, et elle s'abrite sous une large feuille. Je lui dis qu'elle ressemble à Virginie, et cela la fait sourire. » (*CO*, 282) Une troisième et dernière référence au mythe de l'amour nous parvient par la voix de l'opinion publique:« Oui, un instant encore, son regard brille d'amusement, nous sommes proches encore, nous sommes "les amoureux", comme disaient les gens autrefois quand ils nous voyaient ensemble. » (*CO*, 321) Triplement suggérée, l'incarnation de Laure en Virginie, se veut à tout prix observer. Laure L'Etang se sauve à la mort, d'un côté, grâce à la parenté réelle avec Alexis qui les empêche de former un couple, et de l'autre, grâce au renoncement à la vie profane et au choix de la vie monacale.

En ce qui concerne Ouma, elle est associable à Virginie par le prisme de l'amour qui l'unit à Alexis, mais son personnage peut être aussi lu comme un bon sauvage au féminin qui initie le néophyte à la vie insulaire. Il est vrai que Denis prépare son compagnon pour l'élévation spirituelle qu'il subit à la fin du roman, en lui enseignant comment observer, entendre et comprendre la nature, mais le rôle d'Ouma dans le développement spirituel d'Alexis est décisif. Elle le guide à travers

[6] Bernardin de Sain-Pierre, [1788], *Paul et Virginie*, Paris, Booking International, 1993, p. 121.

les sentiers du nouveau monde sans hâte, sans précipiter son réveil. Elle le conduit subrepticement vers la nature, la libération des préjugés, la délivrance d'une vie occidentale penchée vers l'abondance matérielle. Quand sa tâche est finalement accomplie, Ouma disparaît. Pourtant, Alexis se montre heureux, connecté à son intériorité, intégré dans la nature, soulagé de ne plus devoir chercher le trésor qui, en l'entourant dans sa coupole céleste, l'accompagnera jusqu'à la fin de sa vie. Seul, mais béat, c'est l'image finale d'Alexis avec laquelle le lecteur ferme le livre, triste d'être arrivé à la fin de l'aventure, mais apaisé de savoir son héros sauvé.

Conclusions

L'île est devenue, à travers les siècles, un motif récurent dans la littérature, profondément enraciné dans l'imaginaire collectif: « L'île est avant tout représentation d'elle-même. C'est son image, en construisant sa propre définition, qui superpose à l'objet décrit le signe représenté. » (Fougère 2004, 6). Elle s'ouvre en trois dimensions: symbolique, en projetant sa propre image, affective, en faisant accroître le désir de celui qui la regarde ou y pense, et idéologique, donnant naissance au mythe insulaire. Le but de notre article a été de suivre tous ces niveaux de construction du *topos* de l'île à travers les romans *Le Chercheur d'or* et *Révolutions*, en passant au crible toute une série de personnages-type, tels qu'ils ressortent de l'univers insulaire.

Le retour à la nature est l'apanage de l'individu moderne, préoccupé de retrouver son passé et ses racines, afin de pouvoir s'identifier. Le mythe du bon sauvage lui semble une variante rassurante dans la mesure où cela lui permet d'imaginer son aïeul heureux, vivant dans un état d'harmonie et d'équilibre avec la nature environnante. Cela lui permet aussi de rêver aux pays exotiques et bienheureux, à une existence paisible aux antipodes, loin d'une société avare, toujours concentrée sur l'accumulation de capital.

Le Clézio recourt à ce qu'on pourrait appeler écriture de rédemption d'un passé familial colonial. Dans ses œuvres, il regarde d'un œil accusateur la civilisation occidentale dont il fait partie. Le fait de ne rien posséder représente une réelle fascination pour l'écrivain. Être le plus pauvre possible, être isolé et tourné vers soi, incapable de s'attacher aux biens matériaux, et être dans le même temps si riche spirituellement parlant, voilà la spécificité du personnage leclézien, dévoilé dans *L'extase matérielle*[7] par l'auteur lui-même. Ce personnage choisit de vivre au sein de la nature, dans un présent éternel, là où l'or et les richesses ne veulent rien dire. Si au début de ses œuvres le personnage se confronte au *hic et nunc* négatif mis en exergue par l'*illic et tunc* positif qu'il veut à tout prix restaurer, il réussit non pas à renverser les rapports, mais à s'intégrer dans ce présent éternel qui engloutit tout, espaces et êtres chers, disparus à jamais.

[7] Jean-Marie Gustave Le Clézio*, L'extase matérielle*, Gallimard, Paris, 1993.

Bibliographie

Textes de références

De Saint-Pierre, Bernardin. [1788]. *Paul et Virginie*. Paris: Booking International, 1993.
Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1985. *Le Chercheur d'or*. Paris: Gallimard.
Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 1993. *L'extase matérielle*. Paris: Gallimard.
Le Clézio, Jean-Marie Gustave Le Clézio. [1997]. *Poisson d'or*. Paris: Gallimard, 1999.
Le Clézio, Jean-Marie Gustave. 2003. *Révolutions*. Paris: Gallimard.

Ouvrages critiques

Bachelard, Gaston. 1957. *La poétique de l'espace*. Paris: Quadrige/PUF.
Barthes, Roland. 1957. *Mythologies*. Paris: Seuil.
Boudet, Catherine. 2013. « Aide à l'enfance: l'interculturalité en actions » in *Pages mauriciennes. Chroniques journalistiques de l'île Maurice*. Paris: Edilivre, p. 17-121.
Deleuze, Gilles. 2002.*L'île déserte et autres textes*. Paris: Les Éditions de Minuit.
De Rougemont, Denis. [1939]. *L'amour et l'Occident*. Paris: UGE, 1986.
Diamantis, Irène. 2009. *Phobies ou l'impossible séparation*. Paris: Flammarion.
Eliade, Mircea. [1949]. *Le mythe de l'éternel retour*. Paris: Gallimard, 1997.
Ezine, Jean-Louis. 2006. *Ailleurs*. Paris: Arléa.
Fougère, Eric. 2004. *Escales en littérature insulaire.Iles et balises*. Paris: L'Harmattan.
Jollin-Bertocchi, Sophie. J.M.G. 2001. *Le Clézio: l'érotisme, les mots*. Paris: Kimé.
Lojacono, Florence. 2010. « Les dessous de l'exotisme insulaire chez Loti et Le Clézio. Descriptions croisées de la femme indigène: mi-ouistiti, mi-canéphore antique » in *Studii şi cercetări filologice. Seria limbi romanice*. Specialed. Editura Universităţii din Piteşti.
Masao, Suzuki. 2007. *J.-M.G. Le Clézio: évolution spirituelle et littéraire. Par-delà de l'Occident moderne*. Paris: L'Harmattan.
Morel, Corinne. 2004. *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*. Paris: L'archipel.
Todorov, Tzvetan. [1982]. *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*. Paris: Seuil, 1991.
Todorov, Tzvetan. 1989. *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. Paris: Seuil.
*La Sainte Bible****. Traduite d'après les textes originaux Hébreu et Grec par Louis Second, Éditions des Sociétés Bibliques, 1990.

Sitographie

Mimoso-Ruiz, Bernadette. 2015. « Les îles lecléziennes: mémoire et initiation », in *Carnets* [En ligne], 3 | 2015, mis en ligne le 28 février 2015, consulté le 29 octobre 2016.
URL: http://carnets.revues.org/1446
Philippe, Nora. 2003. « Du spirituel dans l'île » in *Tracés. Revue de Sciences humaines*. [En ligne], 3 | 2003, mis en ligne le 26 janvier 2009, consulté le 08 février 2017.
URL: http://traces.revues.org/3503

Teodora TEODORESCU
(Université de l'Ouest Timişoara)

L'image du destin raté chez Guy de Maupassant et Thomas Hardy

Résumé: Écrivains qui ont laissé des traces bien définies sur la littérature du XIX[e] siècle, Guy de Maupassant et Thomas Hardy se ressemblent par le style réaliste de leur écriture. De plus, l'image du destin raté, explorée notamment dans leurs romans: *Une Vie* (UV) et *Tess d'Urberville* (TU), est un *leitmotiv* hérité de la mythologie gréco-latine. Il y a des éléments de chronotope empruntés de l'histoire et spécialement de la culture de l'Antiquité classique dans les deux romans, mais la plupart des personnages sont plutôt le fruit de la fantaisie des deux écrivains, même si le comportement et l'apparence des personnages sont semblables à ceux de la réalité immédiate. Ainsi, l'image plus frappante dans le roman *UV* est celle du destin raté de Jeanne, fille unique d'un baron français, tandis que Thomas Hardy bâtit son roman en dévoilant la vie tourmentée de Tess, l'une des filles du pauvre revendeur Jack Durbeyfield, descendant direct de la vieille famille des chevaliers d'Urberville. Dans tous les deux cas, ni l'origine noble ni l'argent n'aident les deux filles à trouver le bonheur dans leurs mariages. C'est le point de vue omniscient qui règne dans ces deux romans et qui accuse la fatalité pour l'échec matrimonial de Jeanne et de Tess. La naïveté et la peur de s'affranchir des lois coutumières d'une société traditionnelle, où la femme est un appendice de l'homme, empêchent Jeanne et Tess de réjouir les choix de leurs vies. Ainsi, la séparation entre Jeanne et son mari adultère, mais aussi son refus de prêter l'argent à son fils qui ne le restitue jamais ne sont pas des choix possibles pour Jeanne parce qu'ils ne conviennent pas à sa moralité et à son éducation. Tess rencontre les mêmes obstacles que Jeanne, mais dans le contexte où elle ne peut pas réjouir son mariage avec Angel à cause d'un péché de jeunesse.

Mots-clés: Littérature du XIX[e] siècle, Antiquité classique, mariage, péché, destin raté

Abstract: (The Image of Missed Destiny in the Works of Guy de Maupassant and Thomas Hardy) Writers that left well defined traces in the 19[th] century literature, Guy de Maupassant and Thomas Hardy resemble each other in the realistic style of their writing. Moreover, both of them explore the image of the failed destiny, inherited from the Greek and Roman Mythology, particularly in their novels: *Une vie* (*A Life*)[1] and *Tess of the d'Urbervilles*[2]. There are items of chronotope borrowed from the history and from the culture of the Classical Antiquity in the two novels, but most of the characters are the fruit of

[1] Guy de Maupassant, *Une vie*, Paris, éditeur LIBRAIRIE GÉNÉRALE FRANÇAISE, coll. Les Classiques de Poche, 2013, dorénavant désigné à l'aide du sigle *UV*. Cette œuvre appartient au courant littéraire français réaliste-naturaliste. Guy de Maupassant l'a fait paraître pour la première fois en 1883 (d'après le site littéraire *@lalettre.com* [En ligne], 1999-2017, URL: http://www.alalettre.com/ maupassant-oeuvres-une-vie.php, pages consultées le 4 janvier 2017).

[2] Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles* [En ligne], 2000-2015, URL: http://www.online-literature.com/ hardy/ tess_urbervilles/(pages consultées le 4 décembre 2016); Thomas Hardy, *Tess d'Urberville*, Paris, éditeur France sur Presse Offset. Maury-Imprimeur, coll. Le Livre de Poche (Les Classiques de Poche), 2014, dorénavant désigné à l'aide du sigle *TU*. Cette œuvre appartient au courant littéraire anglais réaliste, donc auvictorianisme. Guy de Maupassant l'a fait paraître pour la première fois en feuilleton, dans le magazine de famille *The Graphic*, à partir de l'an 1889. La première parution du roman comme édition nonabrégée, en trois volumes, a lieu en 1891, en Grande-Bretagne, d'après le site littéraire *crossref-it.info* [En ligne], URL: http://crossref-it.info/textguide/tess-of-the-durbervilles/ 11/1219 (pages consultées le 4 janvier 2017).

the two writers' fantasy, even if they are similar in behaviour and appearance to those from the immediate reality. For instance, the most surprising image in *UV* is the failed destiny of Jeanne, the only daughter of a French baron, while the focus in *TU* is on the tormented life of Tess, one of Jack Durbeyfield's daughters. The father of Tess is not just a poor haggler, but also *the lineal representative of the ancient and knightly family of the d'Urbervilles*[3]. In both cases, neither the noble origin nor the wealth help Jeanne and Tess to find the happiness in their marriages. The omniscient point of view rules in these two novels and accuses the fatality for the matrimonial failure of Jeanne and Tess. The naivety and the fear to disobey the common law of a traditional society where the woman is the extension of the man prevent Jeanne and Tess from being happy with their life choices. Jeanne can't imagine to separate of her adulterous husband and can't refuse to lend money to her son who never gives it back, while Tess can't enjoy her marriage with Angel because of an old mistake.

Keywords: 19th Century Literature, Classical Antiquity, marriage, sin, failed destiny

La question: « Pourquoi devons-nous étudier encore *la culture et la littérature des Romains* au XXIe siècle, plus de 1500 ans après la décadence de l'*Empire romain*[4]? » peut troubler les consciences d'aujourd'hui. C'est le contenu de cet article qui va y répondre, par l'analyse des *métamorphoses de l'imaginaire culturel* de l'*Antiquité classique* dans la *littérature européenne réaliste-naturaliste*, à travers l'étude comparative des romans *UV* et *TU*.

Apparentés au roman *Les Métamorphoses* d'Apulée[5] par au moins l'un des thèmes explorés – l'image du destin raté – les deux romans réalistes-naturalistes décrivent en détail le tumulte qui trouble les belles et jeunes femmes. En effet, les deux romanciers du XIXe siècle mettent en évidence le tableau du sort contraire de Jeanne et de Tess par l'antithèse: vices et péchés *versus* qualités et vertus. La série des vices et des péchés décrits tout au long du roman d'Apulée est reprise par Guy de Maupassant et par Thomas Hardy qui peignent l'adultère, la jalousie, la violence due à l'amour malade, le mensonge, l'irresponsabilité, la débauche, etc. dans les deux romans, afin de créer l'image du destin raté des personnages. Un bon exemple d'exploration des vices et des péchés comme éléments du tableau du sort contraire des personnages est l'analyse avec des moyens littéraires du sentiment plutôt caché derrière une aura mythique dans le roman d'Apulée: la jalousie de Vénus-Aphrodite

[3] Selon Thomas Hardy, *Tess of the d'Urbervilles*, [En ligne], 2000-2015, URL: http://www.online-literature.com/ hardy/tess_urbervilles/1/(pages consultées le 4 décembre 2016).

[4] Retourner au passé lointain, selon le journal *Le Figaro*, peut être considéré comme un acte anachronique par certains mais il vaut mieux interroger « le passé en fonction du regard et des questions que nous portons sur notre temps »: idée de Louis Voisin, « Ce que nous enseigne la chute de l'Empire romain » [En ligne], 17.10.2014, URL: http://www.lefigaro.fr/vox/histoire/2014/10/17/31005-20141017ARTFIG00353-ce-que-nous-enseigne-la-chute-de-l-empire-romain.php (pages consultées le 4 décembre 2016).

[5] Selon le texte intégral de Lucius Apuleius, *L'âne d'or ou les métamorphoses* [En ligne], 2014, URL: http://www.atramenta.net/lire/lane-dor-ou-les-metamorphoses/40009/1#oeuvre_page (pages consultées le 24 janvier 2017).

vis-à-vis de la beauté de Psyché[6]. Cette jalousie de Vénus est à la base des malheurs de Psyché et prend un visage réaliste dans les deux romans du XIX[e] siècle. Autrement dit, la jalousie de Vénus vue comme *leitmotiv* dans les deux chefs-d'œuvre réalistes-naturalistes renvoie à la jalousie due à un amour malade qui fait souffrir ou détruit ceux ou celles qui ne le laissent pas s'épanouir à son gré. Ainsi, la jalousie du comte de Fourville produit une tragédie: cet homme de sang noble devient l'assassin de son épouse et de l'amant de celle-ci (Guy de Maupassant 2013, 170-175), tandis que la jalousie des deux sœurs - car Darch et Nancy, dites Reine de Pique et Reine de Carreau et amantes d'Alec D'Urberville - blesse moralement Tess et contribue indirectement au viol de la dernière (Thomas Hardy 2014, 94-103). La jalousie et la violence instinctive qui s'ensuit, à côté d'autres vices exposés vivement par ces deux écrivains naturalistes, appellent la punition divine pour les pécheurs et la nécessité pour ces derniers de pratiquer l'abstinence, afin de se purifier comme par une *catharsis*. Un tel exemple de *catharsis* est le cas d'Alec D'Urberville (Thomas Hardy 2014, 328-338), même si son très ardent vœu de chasteté est réduit à zéro durant l'une de ses rencontres avec Tess (Thomas Hardy 2014, 346-350). En ce qui concerne Vénus, elle doit se soumettre, bon gré mal gré, à la décision de Jupiter d'introduire Psyché dans le panthéon romain[7], pendant que le comte de Fourville passe par tous les états d'esprit d'un criminel qui va être découvert: « angoisse effroyable », « peur horrible », « épouvante de la vérité » (Guy de Maupassant 2013, 174), jusqu'au moment où il apprend la mort de son épouse. Seulement car et Nancy, jalouses de Tess, semblent échapper à la punition divine et tirer vengeance du choix malheureux de Tess (Thomas Hardy 2014, 96-98).

Même si l'image du destin raté est apparente dans le roman d'Apulée - car la souffrance temporaire de Psyché prend fin avec sa joie éternelle d'être reconnue comme l'épouse légitime de Cupidon et de boire de la coupe d'ambroisie pour devenir immortelle[8] - l'idée du destin raté y est suggérée par la voix de Vénus, qui souhait un tel sort pour Psyché à cause de l'offense que la dernière lui a faite par sa beauté exceptionnelle. Cette idée est métamorphosée dans un véritable tableau du sort contraire, du destin raté chez Guy de Maupassant et Thomas Hardy, par l'évocation des évènements malheureux de la vie de Jeanne de Lamare (Guy de Maupassant 2013) et de celle de Tess d'Urberville (Thomas Hardy 2014) dans les deux chefs-d'œuvre. En d'autres termes, Psyché[9] peut être considérée comme

[6] *La jalousie d'Aphrodite* [En ligne], URL: http://www.antiquite.ac-versailles.fr/aphrodit/aphrtx11.htm (pages consultées le 24 janvier 2017).

[7] Suivant le texte intégral de Lucius Apuleius, *L'âne d'or ou les métamorphoses* [En ligne], 2014, Chapitre VI, p. 15.

[8] La légende de Cupidon et Psyché s'étend, dansle texte intégral de Lucius Apuleius, *L'âne d'or ou les métamorphoses*, de la page 19 du chapitre IV à la page15 du chapitre VI.

[9] Selon Lucius Apuleius (*L'âne d'or ou les métamorphoses*), Psyché est le personnage principal d'une légende racontée par une vieille femme à une jeune fille, enlevée de sa famille riche par une bande de brigands. Le personnage principal du roman d'Apulée, Lucius, transformé par sorcellerie en un âne,

l'ancêtre, du point de vue de l'histoire littéraire, de Jeanne de Lamare et de Tess d'Urberville car toutes les trois sont d'origine noble, jeunes au commencement des romans, très belles et parce qu'elles souffrent au moins une fois dans leurs vies des conséquences de la disette.

De plus, la structure de la trame dans les trois romans suit parfaitement la structure narrative du conte: le personnage principal part de l'équilibre vers le déséquilibre pour arriver de nouveau à l'équilibre, quand tout le péché est puni et toute la vertu est récompensée. Cette structure narrative se situe, par le message transmis au lecteur, près de la morale chrétienne, répandue spécialement dans la zone géographique où l'Empire romain a connu son épanouissement. Comme le christianisme est la religion officiellement reconnue, pour la première fois dans l'histoire des peuples, dans l'Empire romain, la morale chrétienne peut être déclarée héritage culturel de la Romania et, de ce fait, source d'inspiration extraordinaire pour des romanciers comme Guy de Maupassant et Thomas Hardy. Ce qui rend possible la ressemblance de signification entre le message porté par la structure narrative des trois romans et celui de la morale chrétienne, même si le roman d'Apulée fait référence seulement au culte des divinités païennes[10], c'est le rapport cause-effet. Ce rapport donne un sens logique aux enseignements en faveur de la vie, exposés par les trois romans ainsi que par les écritures de la morale chrétienne dont la plus complexe est la Bible. Par conséquent, cette hypothèse de la logique sémantique explique, dans une certaine mesure, la multitude des citations de la Bible et des allusions aux croyances païennes des Antiques dans les deux romans du XIX^{e} siècle, à l'aide desquels Guy de Maupassant et Thomas Hardy critiquent des comportements et des stéréotypes qui nuisent à la société, depuis les temps immémoriaux jusqu'à l'époque victorienne et même jusqu'à aujourd'hui.

Il en résulte que la plus expressive citation de la Bible dans *UV* et *TU* est celle qui vient de la bouche du pasteur Tringham: « Combien les puissants sont tombés! » (Thomas Hardy 2014, 35). Cette citation reflète la tournure descendante que la vie de Jeanne, ainsi que celle de Tess, prennent jusqu'à la fin des deux romans. Les désillusions du mariage et les évènements imprévus qui tourmentent Jeanne et Tess, complétés par les sentiments négatifs de ces deux personnages, peignent le tableau réaliste-naturaliste de leur échec en amour. Ainsi, la pluie et la neige « sans cesse sur le destin de Jeanne, comme sur l'automne et l'hiver normands »[11] transmettent exactement, par « des images qui sont aux frontières de la sensation » [12] le sentiment

rencontre ces deux femmes dans le logement des brigands qui l'avaient aussi enlevé de la maison de son hôte. Lucius est également le narrateur principal du roman d'Apulée car le lecteur du roman découvre, par sa voix, des mythes et des légendes de l'Antiquité gréco-latine, mélangées avec les amères péripéties de Lucius, dès qu'il part en voyage pour la Thessalie où il est métamorphosé en âne, jusqu'au moment où il reprend sa forme humaine.

[10] Ce culte adore les Dieux gréco-romains comme: Vénus, Jupiter, Junon, Mercure, Proserpine etc.

[11] Selon Henri Mitterand, *Préface* à Guy de Maupassant, *Une vie*, p. 8.

[12] *Ibid.*

de malheur qui entoure la vie de ce personnage depuis la nuit de noces jusqu'au début de sa vieillesse (Guy de Maupassant 2013, 64-224). De la même manière, la nuit où la première tragédie a lieu pour la famille de Tess (Thomas Hardy 2014, 55-59) peut être vue comme l'allégorie de la fin de vie de Tess: « […] le ciel fûté pais de nuages », « la lune disparut », « il faisait noir comme dans un four », « plaine solitaire, sombre et désolée », « vent âpre », « monstrueux endroit », « ce pavillon de la nuit », « les colonnes étaient d'un gris vert étincelant, la plaine encore une masse d'ombre » (Thomas Hardy 2014, 417-422). Tous ces noms et adjectifs que Thomas Hardy choisit pour décrire avec lyrisme l'image vraisemblable du destin raté de Tess ont le pouvoir d'une peinture impressionniste.

Par ailleurs, l'allusion aux héros de l'*Antiquité classique* - *Pyram* et *Thysbé* (Guy de Maupassant 2013, 25) dont légende est détaillée dans l'œuvre d'un autre écrivain antique latin: Ovide[13], ou bien *Lotis* et *Priape* (Thomas Hardy 2014, 92), mentionnés par plusieurs auteurs anciens[14] – montre l'ironie et le sarcasme de Guy de Maupassant et de Thomas Hardy, en critiquant la vie de débauche de certains personnages dans les deux romans. Parmi ceux qui pratiquent la débauche sans ou avec remords ultérieurs, on retrouve Julien de Lamare et Rosalie, la bonne dont le péché est *récompensé* par un « enfant bâtard » (Guy de Maupassant 2013, 100-116), événement qui peut être vu comme prédit par la légende de *Pyram* et *Thysbé* – imprimée sur les tapisseries du lit de Jeanne (Guy de Maupassant 2013, 24-25) – dont l'amour a pris fin à cause de la grossesse de *Thysbé*, selon l'une des variantes de la légende[15]. Une autre perspective permettant d'interpréter l'allusion à cette légende dans le texte naturaliste est l'aspiration de Jeanne à une « tendresse antique et légendaire » (Guy de Maupassant 2013, 25), très lointaine de ce que la protagoniste d'*UV* découvre durant la nuit de noces avec Julien, son mari (Guy de Maupassant 2013, 64-67), mais aussi plus tard, dans ses rapports avec lui car son amour pour elle n'a rien à faire avec le sacrifice des héros antiques. De plus, le texte d'*UV* montre comme, sans aucun regret, Julien continue ses aventures extraconjugales avec une comtesse: Gilberte de Fourville (Guy de Maupassant 2013, 139-140), acte puni plus tard par les mains du mari enragé de la comtesse (Guy de Maupassant 2013, 170-172). En revenant au mythe de *Lotis* et *Priape*, nous ne pouvons pas négliger l'accent ironique de Thomas Hardy qui se sert de ce mythe pour suggérer son contraire: la tentative échouée, entreprise par les paysannes danseuses de Trantridge, d'échapper aux insistances sensuelles des paysans durant « une petite fête privée » (Thomas Hardy 2014, 91-92), à laquelle suit immédiatement l'une des maintes tentatives

[13] Selon Jean-François Pépin, « Les métamorphoses, Ovide », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/les-metamorphoses/ (pages consultées le 24 janvier 2017).
[14] D'après Maurice Olender, « Priape », *Encyclopaedia Universalis* [En ligne], URL: http://www.universalis.fr/ encyclopedie/priape/ (pages consultées le 25 janvier 2017).
[15] *Pyrame et Thisbé [En ligne]*, URL: https://mythologica.fr/grec/pyrame.htm(pages consultées le 25 janvier 2017).

vaines, entreprises par Tess, d'échapper aux insistances sensuelles d'Alec D'Urberville mais également à celles d'Angel Clare (Thomas Hardy 2014).

Pour conclure, l'actualité des deux romans réalistes-naturalistes est tout aussi évidente que celle de leur héritage de la culture gréco-latine: le thème exploré par Guy de Maupassant et par Thomas Hardy rappelle le passé et avertit chaque peuple, chaque nation, chaque individu humain que le destin raté est un mélange du choix personnel avec la fatalité d'un trajet déjà tracé. L'histoire de l'Europe – dont le progrès culturel a comme principale source les richesses de la civilisation fleurissante de la Grèce et de Rome antiques – affirme souvent cette idée surtout par son héritage littéraire. Ainsi, la littérature latine laisse des traces dans la littérature réaliste-naturaliste de la fin du XIX[e] siècle qui, à son tour, nous fait entendre ses échos dans la littérature et dans la cinématographie européennes contemporaines: l'adaptation télévisée très récente du roman *UV*[16] et le livre *Au revoir là-haut*[17] *en* sont des preuves. Qui plus est, l'impact des deux écrivains sur la littérature contemporaine et, spécialement, sur la francophone a dépassé les limites de l'Europe: le même goût pour des histoires sur les destins ratés est partagé par l'écrivain africain Régina Yaou qui présente, dans son roman *Les germes de la mort,* le destin raté de Nimba, personnage principal du roman, et de ses trois épouses. Le choix des deux écrivains du XIX[e] siècle de décrire les destins ratés de leurs personnages, même si chaque écrivain appartient à des cultures différentes – Guy de Maupassant décrit la réalité française, tandis que Thomas Hardy présente des évènements spécifiques à la culture de la Grande-Bretagne – suggère l'importance des auteurs de l'Antiquité classique pour les courants littéraires qui s'épanouissent dans l'espace géographique de la Romania, de même que pour ceux de l'espace des pays néo-germaniques et africains (aire d'expansion antique de la Romania).

[16] Selon *Télérama.fr* [En ligne], URL: http://www.telerama.fr/cinema/films/une-vie,509312.php (pages consultées le 25 janvier 2017).

[17] Le roman policier de Pierre Lemaître, *Au revoir là-haut*, paru en 2013 et couronné par Le Prix Goncourt de la même année, explore aussi le thème du destin raté en ce qui concerne le mariage, même si le style d'écriture et le contexte social sont différents de ceux qui sont décrits dans les deux romans naturalistes, selon le blog de *POT ÉTHIQUE À LENTS TICS* [En ligne], URL: http://potethiquealentstics.over-blog.com/ 2014/04/novembre-1918-a-quelques-jours-de-l-armistice-trois-hommes-vont-unir-leurs-destins-henri-d-aulnay-pradelle-qui-apres-avoir-envoye-de (pages consultées le 25 janvier 2017).

Mosaïque de *Thisbé et Pyrame*: Maison de Dionysos à Paphos[18]

Une vie, avec Julian (Christian Marquand) et Jeanne (Maria Schell), 1958 [19]

[18] *Pyrame et Thisbé [En ligne]*, URL: https://mythologica.fr/grec/pyrame.htm (pages consultées le 25 janvier 2017).
[19] *Une vie – Film d'Alexandre Astruc – 1958 – Avec Maria Schell et Antonella Lualdi* [En ligne], URL: http://www.cinema-musique.org/cinema-photo-film/spectacle-oscar-theatre/Unevie.php (pour les détails sur le film) et https://i.ytimg.com/vi/gwU_spCFsCA/hqdefault.jpg (pour l'image) (pages consultées le 25 janvier 2017).

Bibliographie

Textes de références

Apuleius, Lucius. 2013-2014. *L'âne d'or ou les métamorphoses,* dans *Atramenta. Lire, écrire, partager* [En ligne]. URL: http://www.atramenta.net/lire/lane-dor-ou-les-metamorphoses/40009/ 1#oeuvre _page (pages consultées le 24 janvier 2017).

Hardy, Thomas. 2000-2015. *Tess of the d'Urbervilles* [En ligne]. URL: http://www.online-literature. com/hardy/tess_urbervilles/ (pages consultées le 4 décembre 2016).

Hardy, Thomas. 2014. *Tess d'Urberville. Une femme pure*. Roman traduit de l'anglais par Madeleine Rolland. Introduction, notes et dossier par André Topia. Paris: France sur Presse Offset. Maury-Imprimeur. coll. Le Livre de Poche (Les Classiques de Poche).

Hardy, Thomas. *Tess of the d'Urbervilles,* dans *crossref-it.info* [En ligne]. URL: http://crossref-it.info/ textguide/tess-of-the-durbervilles/11/1219 (pages consultées le 4 janvier 2017).

Maupassant, Guy de. *Une vie,* dans *@lalettre.com* [En ligne]. 1999-2017. URL: http://www.alalettre. com/maupassant-oeuvres-une-vie.php (pages consultées le 4 janvier 2017).

Ouvrage critique

Maupassant, Guy de. 2013.*Une vie. L'humble vérité*. Commentaires et notes d'Alain Buisine. Préface d'HenriMitterand. Paris: Librairie générale française, coll. Les Classiques de Poche.

Sitographie

La jalousie d'Aphrodite [En ligne], URL: http://www.antiquite.ac-versailles.fr/aphrodit/aphrtx11.htm (pages consultées le 24 janvier 2017).

Olender, Maurice. *Priape*, dans *Encyclopaedia Universalis* [En ligne]. URL: http://www.universalis.fr/ encyclopedie/priape/ (pages consultées le 25 janvier 2017).

Pépin, Jean-François. *LES MÉTAMORPHOSES, Ovide*, dans *Encyclopaedia Universalis* [En ligne]. URL: http://www.universalis.fr/encyclopedie/les-metamorphoses/ (pages consultées le 24 janvier 2017).

POT ÉTHIQUE À LENTS TICS [En ligne], URL: http://potethiquealentstics.over-blog.com/ 2014/04/novembre-1918-a-quelques-jours-de-l-armistice-trois-hommes-vont-unir-leurs-destins-henri-d-aulnay-pradelle-qui-apres-avoir-envoye-de (pages consultées le 25 janvier 2017).

Télérama.fr [En ligne], URL: http://www.telerama.fr/cinema/films/une-vie,509312.php (pages consultées le 25 janvier 2017).

Une vie - Film d'Alexandre Astruc. 1958. Avec Maria Schell et Antonella Lualdi [En ligne], URL: http://www.cinema-musique.org/cinema-photo-film/spectacle-oscar-theatre/Unevie.php (pour les détails sur le film) et https://i.ytimg.com/vi/gwU_spCFsCA/hqdefault.jpg (pour l'image) (pages consultées le 25 janvier 2017).

Voisin, Louis. 2014. *Ce que nous enseigne la chute de l'Empire romain*, dans *LE FIGARO.fr* [En ligne]. URL: http://www.lefigaro.fr/vox/histoire/2014/10/17/31005-20141017ARTFIG00353-ce-que-nous-enseigne-la-chute-de-l-empire-romain.php (pages consultées le 4 décembre 2016).

CICCRE V / 2016

Lengua y Literatura Española

Spanish Language and Literature

Ilinca ILIAN
(Universidad de Oeste de Timişoara)

Ricardo Piglia: una lección de lectura

Abstract: (Ricardo Piglia: a lesson of reading) The Argentinian writer Ricardo Piglia has both fans and more subdued admirers. All admire, however, his critical and theoretical acumen, *El último lector* and *Formas breves*, his best known critical essays, focus on the processus of reading and the reconfiguration of the fiction texts by the reader. Offering a text about the readers, a text whose characters are both real and fictitious readers, Piglia fosters an attentive, intelligent, creative reading. We use his "reading classes" in this article in order to interpret his last novel, *El camino de Ida,* published in 2013.

Keywords: Argentinian Literature, Ricardo Piglia, theory of lecture, fiction

Resumen: El escritor argentino Ricardo Piglia tiene admiradores fanáticos y lectores más reservados con respecto a su narrativa, pero todos aprecian su pericia teórica y crítica. En sus libros *El último lector*y *Formas breves*, que son sus ensayos más conocidos, el interés recae en el proceso de la lectura y la reconfiguración, por parte del lector, de los textos de ficción. Al ofrecer un texto *sobre* los lectores, donde los personajes son lectores tanto reales como ficticios, Piglia incita a una lectura creativa atenta, inteligente y creadora. Sus "lecciones de lectura" dadas en sus ensayos las empleamos en este artículo para interpretar su última novela, *El camino de Ida*, publicada en 2013.

Palabras clave: literatura argentina, Ricardo Piglia, teoría de la lectura, ficción

En varias ocasiones Ricardo Piglia resalta como característica de la literatura argentina su inclinación autorreflexiva, considerándola la propia particularidad de estas letras en el conjunto de las literaturas latinoamericanas (Jeftanovic, 2001: 9). La combinación del ensayo y de la narrativa se puede rastrear desde los albores de la producción nacional rioplatense, cuyo inicio lo ubica en el *Facundo* de Sarmiento, y atraviesa la historia literaria del país, con Roberto Arlt, Macedonio Fernández, Leopoldo Marechal, culminando, evidentemente, con Borges. De esta forma, el autor de *Respiración artificial* traza la línea en que se inscribe su propia obra, caracterizándola indirectamente como una en que se da „un tipo de utilización de la novela o de lo novelístico que me parece que tiene mucho que ver con su problematización." (Jeftanovici, 2001: 8) Según Piglia es la reflexión metaliteraria la que distingue al escritor del mero novelista, pues el segundo continúa la lógica narrativa de la tradición decimonónica clásica y se convierte en la actualidad en un autor de unos *best sellers* consumidos por la cultura masiva, mientras que el primero avanza hacia una interpenetración, tácita o manifiesta, de la narrativa y de la crítica literaria. Sobra decir que el autor argentino tiene una preferencia por la postura del

escritor, debido a su mayor compromiso ético e intelectual y que esta distinción pigliana debe mucho a las definiciones dadas al *écrivain* y al *écrivant* por Roland Barthes. Según el crítico francés, la diferencia específica entre los dos consiste en su relación con la ambigüedad, ya que "l'écrivant […] considère que sa parole met fin à une ambigüité du monde", mientras que la palabra del escritor, por el contrario, "inaugure une ambigüité, même si elle se donne pour péremptoire, qu'elle s'offre paradoxalement comme un silence monumental à déchiffrer." (Barthes, 1992: 151-2). Piglia, por otra parte, no encubre el hecho de que es la literatura experimentalista la que representa para él „la marca de la gran literatura" (Piglia, 2001 [1986]: 100) y declara sus profundas afinidades por la efervescencia cultural y política de los años sesenta: „La circulación de los estilos, el combate, la yuxtaposición, las variantes, cambiar de género y de tonos, manejar colocaciones múltiples. La estrategia de las citas y las consignas […] Yo me reconozco en esta efervescencia que hoy sólo se encuentra en ciertos grupos marginales." (ídem: 95). En la línea de los autores intelectuales de la modernidad, su prosa deja de ser narración propiamente dicha para volverse una reflexión sobre los hechos narrados y una reflexión sobre la narración misma.

En este espacio nos proponemos leer la última novela de Ricardo Piglia, *El camino de Ida*, con la ayuda de los propios utensilios de lecturas ofrecidos por el escritor en sus ensayos críticos que, hay que decirlo, a su vez recurren a una escritura híbrida en que se aúna el ensayo y la narración. Así, *El último lector*, su obra de 2005, contiene seis textos enmarcados entre un *Prólogo*, que es un cuento con evidentes alusiones intertextuales borgeanas, y un *Epílogo* escrito en nombre del autor mismo, fechado y firmado R. P. De igual modo, la estructura misma del libro pone de relieve el viaje desde la ficción pura a la realidad compartida por el escritor con sus lectores. Además de simbolizar las modificaciones que la ficción produce en la realidad del lector, la construcción del libro se basa en el continuo vaivén entre lo ficticio y lo real que todos los textos evidencian por el trato igual dado a las reflexiones sobre los personajes literarios (Hamlet, Anna Karenina, Robinson Crusoe, los detectives de los cuentos de Poe y de Chandler) y las personas reales (escritores como Borges, Kafka, Nabokov, Tolstoi, Joyce, mujeres de escritores, o simples lectores insaciables como, sorprendentemente, Che Guevara). Se entiende en este caso la dificultad que supone la tentativa de unir, en el *Último lector*, la argumentación – proceso relacionado con la persuasión, fundada en criterios estables de la verdad – y la narrativa – proceso relacionado con la suspensión de la incredulidad y basada en la anulación momentánea del criterio distintivo de la verdad –. La argumentación narrativa que desenvuelve Piglia apunta a la existencia de un espacio que es a la vez real y ficticio y que corresponde a un „imaginario" de la literatura indisociable de una „experiencia" concreta, ya que para los „lectores puros […] la lectura no es sólo una práctica sino una forma de vida." (Piglia, 2005: 21) Más precisamente, la tesis consiste en la negación de una dicotomía tajante entre lo imaginario y lo real, que el propio acto de leer pone de

manifiesto: „Muchas veces el lugar de cruce entre el sueño y la vigilia, entre la vida y la muerte, entre lo real y la ilusión está representado por el acto de leer" (*ídem*: 30).

A través de la interacción continua de la argumentación y la narración, la escritura narrativa de Piglia tiene como finalidad, en palabras de una exégeta suya, „generar un efecto de irrealidad" (Donaire del Yerro, 2016: 530), que está opuesto en todos sus aspectos al „efecto de realidad" teorizado por Barthes como principio básico del código realista. En este caso, leer *El camino de Ida*, su última novela publicada durante su vida (el autor murió en enero de 2017), según los patrones del realismo llano empobrece su recepción. El autor argentino mencionaba en su ensayo dedicado a la lectura el hecho de que, al derivar hacia el lector la función organizadora del relato, Joyce produce una renovación radical de la lectura. Es obvio que a través de esta observación Piglia indica el propio funcionamiento de sus textos, que representan, entre otras, una incitación a una lectura atenta, inteligente y creadora. Este tipo de lectura no se aplica sólo a los refinados ensayos de Piglia, siendo el ensayo un género que, como bien ha puntualizado una estudiosa, "tire sa force et son intérêt non de ce qu'il dit mais de ce qu'il tait." (Huet-Brichard, 2002: 46) A través de su entera obra y no sólo a través de sus ensayos Piglia apunta a „una lección de lectura" (Piglia, 2005: 24), que siempre es sorprendente y enriquecedora.

En este punto hay que señalar otro principio poético de inmensa importancia para Piglia, esto es su variante muy personal del motivo jamesiano de "la figura en el tapiz" que el autor expone en *Formas breves* con relación a la construcción singular del cuento (artísticamente logrado). Para Piglia, el cuento representa un dispositivo narrativo doble, basado en un argumento superficial y uno secreto, entre las dos capas de significado dándose un paralelismo particular, que hace que el argumento oculto avance hasta la superficie a lo largo de la trama evidente: "La verdad de una historia depende siempre de un argumento simétrico que se cuenta en secreto. Concluir un relato es descubrir el punto de cruce que permite entrar en la otra trama." (Piglia, 2000: 135) Al aplicar esta teoría expuesta en "Nuevas tesis sobre el cuento" de *Formas breves*, podríamos decir que las obras narrativas de Piglia, incluidas las novelas, encierran tramas ocultas dentro de unas construcciones de varios niveles y de la misma manera se presenta *El camino de Ida.*

El carácter familiar de la novela publicada en 2013 se debe al recurso a las fórmulas de *camp novel* y de los *policiers*, así como, para los lectores de Piglia, se debe al protagonismo de Emilio Renzi, el *alter ego* habitual de sus novelas, que esta vez aparece en calidad de profesor invitado en una importante universidad norteamericana. El hecho de que el propio autor enseñó durante varios años en los Estados Unidos daría a la narración un carácter autobiográfico si Piglia no evitara las pautas realistas y no manejara un arte que, precisamente, mima las fórmulas consabidas a fin de invertirlas. La novela sorprende a los lectores gracias a una paulatina densificación del contenido a lo largo de las cuatro secciones. Las primeras páginas parecen augurar una novela fácil, con las notas sarcásticas, la galería de curiosidades y la infaltable historia de amor,

todos ellos ingredientes infaltables en una *camp novel*. Ulteriormente, el a conflicto anuncia una novela policíaca pero poco a poco la acción se hunde en una red impresionante de referencias culturales que remiten a la trama oculta del libro.

"¿Cómo contar una historia mientras se está contando otra?" (Piglia, 2005: 108) se pregunta el autor en *Formas breves.* En el caso de su última novela la trama oculta se cuaja hábilmente, a partir de varias notaciones aparentemente sin importancia y, como en una amplia cuenca hidrográfica, desembocan en un metarrelato sobre el anticapitalismo, la relación con la tecnología, el terrorismo y la ecología. Ida Brown, una brillante especialista en la obra de Conrad, estudia las corrientes antisistemas que se ven en el regreso a la naturaleza, el remedio a todos los males de la civilización: este fantasma, presente también en la obra del autor de *El corazón de las tinieblas*, es el vínculo que lo pone en relación con grupos y figuras tan heterogéneas como los románticos nostálgicos, los populistas rusos inspirados por Tolstoi, los *beats* y los *beatniks*, los *hippies* y los ecologistas. A Emilio Renzi Ida lo invita a su universidad para dar un curso sobre el prosista y el naturalista inglés nacido en Argentina W. H. Hudson, gracias a los paralelismos entre este y el gran escritor británico originario de Polonia. El intenso idilio que se inicia entre la profesora y su invitado se ve rápidamente truncado por la muerte de la mujer en unas condiciones raras, lo que conduce a una doble pesquisa, la oficial de los policías y la emprendida en privado por Renzi, con el fin de encontrar al asesino. Con una única excepción, encarnada por la armoniosa profesora de literatura rusa Nina, en quien el autor cifra la figura de la admirada escritora Nina Berberova, los personajes de la primera parte delatan las deformaciones humanas típicas de un medio hiper competitivo como es el capitalista norteamericano. Desde los universitarios hasta los policías, los vagabundos y los alumnos, la gente del campus esboza un mundo de obsesos individualistas, a menudo con una vida doble, no pocas veces neuróticos. La violencia latente detrás de la urbanidad es de hecho el distintivo del medio académico: "Los campus son pacíficos y elegantes, están pensados para dejar afuera la experiencia y las pasiones pero corren por debajo altas olas de cólera subterránea: la terrible violencia de los hombres educados." (Piglia, 2013: 20) A su vez, la elitista universidad de la costa de Este no es de hecho más que la imagen reducida a escala de la sociedad norteamericana: "Hay dos Estados Unidos [...] Uno, visible, en el que soy un ciudadano que vota, la república democrática de los padres fundadores. Y otro subterráneo, con el poder central sin control, que liquida todo lo que pone en peligro la seguridad nacional." (65)

La esquizofrenia es, pues, la marca específica de los Estados Unidos que son, de hecho, la sinécdoque de un sistema capitalista totalmente disarmónico. De hecho, como argentino que tuvo la experiencia de un duro régimen dictatorial, Renzi reconoce esta escisión: en "la Argentina [...] la mitad de la población trabaja para los servicios de información y la otra mitad es la que está vigilada." (65) Sin embargo, los Estados Unidos se destacan entre otros países capitalistas por una parte por la tensión entre el individuo y el estado con respecto al concepto de control y por otra parte por las

frustraciones provocadas por la ausencia en los Estados Unidos de unas experiencias comunitarias fuertes (sindicatos, huelgas, acciones solidarias). Como posible consecuencia del individualismo se da el mayor número de asesinos solitarios a nivel mundial. Nota el narrador: "Les haría falta un poco de peronismo a los Estados unidos [...] para bajar la estadística de asesinatos masivos realizados por individuos que se rebelan ante las injusticias de la sociedad." (25) La encarnación culminante de este sistema escindido, tan eficaz y perfeccionista en su funcionamiento global cuanto deficiente en materia de relaciones interpersonales, es el propio asesino Thomas Munk, cuya inquietante presencia domina la segunda mitad de la novela. Matemático genial, que se gana aun antes de cumplir los veinte años una reputación sólida en la Universidad de Harvard y que a los veintiséis años decide abandonar su cátedra allí para retirarse solo en el bosque, Munk es responsable de una larga serie de asesinatos con bombas caseras puestas en los sobres enviados unas personalidades del medio académicos. Según Munk, sus víctimas son los verdaderos autores morales de las injusticias sociales y su culpa se ve agravada por su sumisión ciega a una ideología destinada a perpetuar el orden capitalista a expensas de los propios individuos, con sus necesidades "naturales". Lo curioso es que Munk no mata para vengarse ni concibe sus crímenes como una manera de contribuir a la mejora de la sociedad: el principal objetivo de sus actos criminales es hacer oír su *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* cuya publicación en *The NewTimes* la obtiene a través del chantaje, con una justificación de un cinismo casi involuntario: "Para difundir nuestro mensaje con alguna probabilidad de tener un efecto duradero tuvimos que matar a algunas personas." (87)

La condena de un sistema sobresaturado de mensaje verbales, en el cual el exceso de información opera él mismo como una censura en sumo grado útil a la promoción de una ideología única, está inscrita en los actos de Munk y su única superioridad con respecto a otras formas de terrorismo es que su autor consiguió durante dos decenios a sortear el control del Estado, demostrando así la ineficacia estructural de los mecanismos de vigilancia. *El manifiesto*, argumentado con el rigor de un universitario, es ante todo una descripción irreprochable de una modernidad capitalista autogenerativa, comparada más bien con un "alien", un "mutante darwiniano" que con un "fantasma" (88) y visto como un orden implacable, casi fatal, sin duda inhumano: "somos capaces de aceptar el fin del mundo pero nadie parece capaz de concebir el fin del capitalismo." (88-9)

La alternativa del retiro en la naturaleza, en unas comunidades pequeñas, sin Estado, se propone en el *Manifiesto* de Munk más bien por razones de simetría del texto, porque a su autor le falta cualquier esperanza acerca de una posible transformación radical y se contenta con sugerir que "había que vivir la vida personal según el modelo de la sociedad a la que aspiraba." (89) Los ecos de Thoreau, de Mumford, de la generación *beat* así como de Tolstói con su concepción sobre la salvación a través del trabajo físico y la santidad, se entrelazan en una argumentación que, de cualquier manera que fuese interpretada, no puede justificar el crimen. La

paradoja del sistema capitalista, fundado en una desigualdad monstruosa que no hizo sino agudizarse en los últimos decenios, consiste en el hecho de que ninguna forma de oposición, o sea ni la acción directa ni el retiro deliberado, puede conducir a otras cosas que al aumento de la monstruosidad:

> "Las grandes ficciones sociales son las del Aventurero (que lo espera todo de la acción) y la del Dandy (que vive la vida como una forma de arte); en el siglo XXI el héroe será el Terrorista […] Es un dandy y un aventurero y en el fondo se considera un individuo excepcional." (91)

Otra paradoja deriva de la similitud que linda con la identificación entre la víctima y el victimario: no se trata sólo de la pertenencia a la élite intelectual norteamericana, sino también del hecho de que Ida, estudiosa de las corrientes contraculturales, comparte en teoría las ideas de Munk e incluso, según lo dejan entender algunas pruebas, parece estar implicada en algunas acciones de sabotaje del Estado. En lo que respecta a los partidarios del *Manifiesto sobre el capitalismo tecnológico* hay que señalar su inclinación a pactar con el asesino, según la lógica del *síndrome de Estocolmo*: alrededor de la prisión de alta seguridad donde llevan a Munk se congregan innumerables categorías de rebeldes idealistas, que, en su calidad de defensores de las „buenas causas", ven en el terrorista intelectual una encarnación de sus aspiraciones antisistemas.

La interpenetración de la literatura y de la realidad, que Piglia explora tanto en sus ensayos como en su narrativa, se transparenta en *El camino de Ida* de una forma insólita, puesto que las acciones de Munk se encuentran anticipadas por el discurso oculto desentrañado por Ida Brown en la novela de Joseph Conrad *El agente secreto*. Así, las tramas secretas de las dos novelas, la de Piglia y la de Conrad, comunican a través de un extraño juego especular. El matemático asesino, autor de unos trabajos geniales acerca de la lógica de las decisiones, trabaja constantemente con la teoría de los universos ficticios múltiples y sus experimentos, en que se autoincluye como cobaya, apuntan a un intento de comprender cómo se pueden compatibilizar el científico y el asesino, el hombre de la teoría y el hombre de la práctica, el individuo moral, el amoral y el inmoral. Munk le expone a Renzi sus hipótesis de trabajo: "Nuestras más íntimas memorias, nuestros más íntimos sentimientos, nuestras formas de vivir son múltiples. Cada decisión que tomamos cierra una serie de alternativas posibles. ¿Qué pasa si intentamos tomar a la vez varias decisiones contradictorias y las mantenemos separadas como series abiertas?" (152). El eco de *El jardín de los senderos que se bifurcan* es evidente, así como es obvio el paralelismo entre Munk y Otto Dietrich von Linden, el protagonista de *Deutsches Requiem* para quien los seres de carne y hueso se reducen al estatuto de meros reflejos de una ideología que merece ser aniquilada. Por fin, otro motivo constante de Borges, la traición de parte del ser considerado más fiel, está presente en la novela, donde se entrelaza con el tema de los servicios de información paranoicos pero inoperativos, puesto que a Munk lo entrega a la justicia su propio hermano, después de años enteros en que la policía lo había buscado sin éxito.

Una de las máximas sorpresas ofrecidas por Piglia consiste en esconder por completo el modelo real del personaje de Thomas Munk, que sin duda queda desconocido a un lector menos familiarizado con el mundo norteamericano: recortada de forma tan inteligente, la historia real de Theodor Kaczynski, alias Unabomber, capturado en 1996 y encerrado hasta hoy en la prisión de alta seguridad de Colorado, se vuelve casi increíble al pasar en el espacio ficticio de la novela. Piglia tiene un especial apego a los elementos cuya realidad extremada llega a tornarse inverosímil, y los Estados Unidos, donde el autor, como su *alter ego* Emilio Renzi, trabajó durante años en calidad de profesor de universidad, ofrece bastante material de este tipo. El jefe del departamento donde trabaja el narrador parece construido de citas de Melville: especialista en la obra del autor de *Moby Dick*, esmalta su discurso de frases de su autor favorito y, justo como Ahab, arrastra su pata de palo que le reemplaza la pierna perdida en la Guerra de Corea. En el sótano de la casa instaló un enorme acuario donde nada un tiburón blanco que „era bello y siniestro y se movía con helada elegancia" (30). Todo el episodio induce la idea de un derroche imaginativo centrado en los motivos melvillianos. En cambio, en una entrevista, Piglia exclama:

> Ojalá se me hubiera ocurrido a mí. Son unas peceras increíbles. Casas victorianas, muy elegantes, y vos bajás las escaleras y te encontrás con una especie de acuario monstruoso donde hay pulpos y tiburones. Supe que se encuentran en los estacionamientos de los supermercados y ahí se intercambian los pescados. Ponen avisos: „Te doy un tiburón si vos me das una orca". Como un dealer de droga. Y se paga la diferencia de precio y uno se lleva el pescado que busca y el otro tiene una barracuda, qué sé yo... Es un país muy interesante los Estados Unidos. (Almeida, 2013)

El título de la novela, basado en la dialogía entre el nombre de Ida Brown y el sustantivo común español, sugiere la idea de un camino sin retorno, cuya referencia es múltiple: la muerte trágica del personaje femenino, la búsqueda incesante del móvil del crimen, el inclemente examen al que se somete el narrador a la vez que investiga las motivaciones del genio maligno Thomas Munk. Pero ante todo, este camino sin retorno se refiere a la imposible vuelta atrás de un capitalismo imposible de controlar. Los fantasmas del regreso a la naturaleza, del abandono de la carrera o de la capacidad de intervenir en el desarrollo de la civilización se revelan como meros espejismos. La vuelta siendo irrealizable, queda la posibilidad de trabajo con los mundos posibles alternativos, aunque también en ellos, como lo revela Munk, el mal está siempre al acecho. El propio criminal da una definición del mal que no sólo encuentra un eco incondicional en el narrador sino que refleja su conciencia de ser una variante apenas distinta con respecto a sus colegas universitarios asesinados por él: "El mal es eso: no hacerse cargo de las consecuencia de los actos. Las consecuencias, no los resultados. El problema perpetuo es cómo ligar el pensamiento a la acción. Hay actos que expresan claramente los modos de pensar: en eso ellos [las víctimas] eran como él." (154-5).

La fidelidad a sus propias convicciones, la autenticidad, el valor de oponerse a las injusticias de la sociedad, la aptitud de manejar conceptos complejos, la atención por las

diferencias más finas, el trato con el mal... Se observa la diversidad, riqueza y complejidad de los conceptos en que descansa lo que llamamos la trama oculta del libro, que se encuentra detrás del hilo narrativo de tipo policíaco. No es que Piglia se proponga escribir una novela de ideas. Más bien, como en otros libros suyos, aquí también acude a una construcción híbrida que une la narrativa y el ensayo a fin de indagar los procesos que tienen lugar en la borrosa línea fronteriza que existe entre la lectura y la realidad de los lectores. Un crítico de Piglia ha señalado que su libro *El último lector* "repone un debate sobre lo que llamamos […] protocolos de la crítica, que alude a los enlaces entre lenguaje e institución en la especificación del rol del crítico respecto, por ejemplo, del comentario, el testimonio y la paráfrasis como materiales de la literatura." (Forastelli, 2010: 4) Reencontramos en *El camino de* Ida, aunque de forma mucho más sutil, la aspiración a desdibujar las diferencias genéricas. En una entrevista, el escritor confiesa su ambición "de trabajar con un libro de ensayo, que tuviera la forma de la argumentación por los ejemplos […] en su mayor parte ficcionales", o lo que es lo mismo con "escribir un libro que argumente narrativamente. Que trabaje con ejemplos en el sentido clásico. Y que esos ejemplos no fuesen inventados por mí." (Cobos, 2008) La inspiración de la historia real de Unabomber y su trasposición creadora en la figura de Munk sugiere que *El camino de Ida* Piglia pone en práctica este principio de poética.

Ahora bien, la argumentación implica una tesis por argumentar, un proceso a través del cual se obtiene la aprobación de la tesis por un público, un marco o comunidad racional que dispone de un lenguaje común y está dispuesta a la búsqueda común de la verdad[1]. Por otra parte, en la actualidad se ha generalizado la condena de la literatura de tesis, común en los años sesenta, y la novela se suele ver como el campo de exploración en lo desconocido, marginal e incluso inaceptable ética y lógicamente. Entre muchos ejemplos, se puede citar en el alegato de Kundera a favor del pensamiento experimental propio de la novela, que, lejos de convencer y edificar verdades, sólo quiere inspirar a los otros y poner en tela de juicio las ideas recibidas:

> Celui qui pense est automatiquement porté à systématiser; c'est son éternelle tentation […]: tentation de décrire toutes les conséquences de ses idées; de prévenir toutes les objections et de les réfuter d'avance; de barricader ainsi les idées. Or, il faut que celui qui pense ne s'efforce pas de persuader les autres de sa vérité; il se trouvera ainsi sur le chemin du système; sur le lamentable chemin de l'«homme de conviction» […] mais qu'est-ce qu'une conviction? c'est une pensé qui s'est arrêtée, qui s'est figée; [mientras que] la pensée experimental ne désire pas persuader mais inspirer; inspirer une autre pensé, mettre en branle le penser"(Kundera1993: 206)

[1] Según la fértil formalización debida a Stephen Toulmin, en la estructura de una argumentación entran las siguientes partes: la evidencia de la cual se parte o los datos (Data), la tesis que se argumenta o la conclusión (Claim), las proposiciones generales que permiten la conexión de los datos con la conclusión, o sea la garantía (Warrant); la justificación de esta última o el respaldo de la garantía (Backing); por fin el cualificador modal o el grado de fuerza o de probabilidad de la aserción (Qualifier) y las condiciones de refutación relacionadas con el cualificador modal o las posibles objeciones que se le pueden formular (Reservation).(Toulmin, 1958; Toulmin & Pieke & Janik, 1979).

Piglia, por su parte, puntualiza en *Crítica y ficción* que mientras la ficción "trabaja con una verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso", la crítica literaria „trabaja con criterios de verdad más firmes y a la vez más nítidamente ideológicos": "Todo trabajo de la crítica, se podría decir, consiste en borrar la incertidumbre que define la ficción. El crítico trata de hacer oír su voz como una voz verdadera." (Piglia, 1986: 13) En su novela el protagonista y el personaje que da título al libro son, entre otras, críticos literarios, lo que es lo mismo que refinados lectores, gente para los cuales, pues, „la lectura no es sólo una práctica sino una forma de vida" (Piglia, 2005: 21). Thomas Munk, al contrario, se parece más a los malos lectores retratados en *El último lector*, o sea los personajes-lectores a lo Madame Bovary, que leen en un libro una vida posible, como es el caso, en el orden ficcional, de Anna Karenina cuya "propia vida está concebida como una novela" (145), y, en el orden real, del propio Che Guevara que "ha vivido su vida a partir de cierto modelo de experiencia que ha leído y que busca repetir y realizar." (105) Che Guevara, el revolucionario fanático, lee enormemente pero sólo para construir un sentido cerrado: "Intransigente, pedagogo de sí mismo y de otros, no pierde nunca la convicción absoluta de la verdad que ha descifrado." (137) Thomas Munk es también un hombre convencido, y aunque su *Manifiesto* no encierre certezas absolutas, puesto que el criminal descree en la posibilidad de unos cambios radicales de la sociedad, sus actos terroristas demuestran su certeza acerca del mal camino tomado por el Occidente capitalista. Frente a los malos lectores Piglia recomienda la lectura autorreflexiva, donde a la vez se lee y se medita sobre el acto de leer, ya que el lector refinado está motivado tanto por captar el sentido de su propia actividad como por extraer el sentido del texto. *El camino de Ida* propone así una nueva "lección de lectura" en la línea ya abierta por Piglia en sus ensayos y sus obras narrativas.

Bibliografía

Almeida, Eugenia, Amor, locura y muerte en la nueva novela de Ricardo Piglia, *La voz*, 8 de agosto de 2013, http://www.lavoz.com.ar/ciudad-equis/amor-locura-muerte-nueva-novela-ricardo-piglia [12.02.2016]

Barthes, Roland. 1984 (1971). *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil.

Barthes, Roland. 1991. *Essais critiques.* Paris: Seuil.

Cobos, Eduardo. 2008. „Lo autobiográfico es una forma de construir la voz narrativa", in *Crítica.cl*, 07/11/2008,http://critica.cl/literatura/ricardo-piglia-%E2%80%9Clo-autobiografico-es-una-forma-de-construir-la-voz-narrativa%E2%80%9D [19.01.2016]

Forastelli, Fabricio. 2010. „La lectura y el lector: Sobre *El último lector* de Ricardo Piglia", in *Orbis Tertius: revista de teoría y crítica literaria*, vol. 15, núm.16, 1-7.

Jeftanovic, Andrea. 2001. "Conversación con Ricardo Piglia", in *Lucero*, 12, p. 7-17.

Huet-Brichard, Marie-Catherine. 2002. "L'avant-texte de l'essai (XIX^{e}-XX^{e} siècle)", in Pierre Glaudes (ed.), *L'essai: metamorphoses d'un genre*, Presses Universitaires du Mirail.

Borges, Jorge Luis. 2005. *Obras completas 3*. Buenos Aires: Emecé Editores.

Kundera, Milan. 1993. *Les testaments trahis – essai*, Paris: Gallimard.

Piglia, Ricardo. 2000. *Formas breves.* Barcelona: Anagrama.

Piglia, Ricardo. 2005. *El último lector.* Barcelona: Anagrama.

Piglia, Ricardo. 2013. *El camino de Ida*. Barcelona: Anagrama.

Toulmin, S. 1958. *The Uses of Argument*. Cambridge, England: Cambridge University Press.

Toulmin, S., Pieke, R., Janik, A. 1979. *An Introduction to Reasoning.* New York: Macmillian.

Patricia LUCAS
(Universidad Complutense de Madrid)

Don Quijote y el teatro dentro de la novela

Abstract: (*Don Quixote* and the theater inside the novel) In *Don Quixote* we can found a good number of episodes that have a high degree of theatricality, especially in the second part of the novel, for example Clavileño's flight, the parade in which appears the wizard Merlin or the entrance of the Countess Trifaldi. In these scenes, other characters interact with Sancho and Don Quixote and participate in the world of simultaneous fictions that coexist in the novel. In the majority of the scenes, we are in front of some kind of farces created by characters that want to laugh and, somehow, to take part in the world of the two protagonists. However, it is important to notice that we find these dramatical elements in a novel, in a narrative text that does not have the proper visual support of a true representation of theater. In these cases, visual effects have to be created only by words, and the same happens with the sounds of the trumpets or the colors of the sets. Cervantes, as he tells us in the *Persiles*, is conscious of the power that verbal elements have to create images. "History, poetry and painting symbolize between each other, and are so alike in appearance, that when you write history, you paint, and when you paint, you compose." (III, XIV). The aim of this paper is to review and study these elements, to reflect on the importance of the theater in the Spanish Golde Age and its influence in Cervantes' narrative.

Keywords: Cervantes, Quixote, Spanish Golden Age, theater, novel

Resumen: En el *Quijote* encontramos un buen número de episodios que presentan un alto grado de teatralización, especialmente en la segunda parte de la novela, por ejemplo el vuelo de Clavileño, la cabalgata de Merlín o la entrada de la dueña Trifaldi. Se trata de escenas en las que los dos protagonistas interactúan con otros personajes que, de manera u otra, participan o se dejan envolver en diferentes ficciones para sumarse al mundo de don Quijote y Sancho. Estos lances teatrales aparecen, sin embargo, en un mundo narrativo que no cuenta con el apoyo visual propio de una verdadera representación dramática. En este caso es la palabra la que tiene que anunciar las entradas y salidas, hacer sonar los clarines o pintar los decorados. Cervantes, según nos dice en el *Persiles*, es consciente de esta capacidad de lo verbal para construir imágenes: "La historia, la poesía y la pintura simbolizan entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones." (III, cap. XIV). La comunicación se propone repasar estos episodios y estudiar su construcción para reflexionar sobre la importancia que el pujante mundo dramático del Siglo de Oro tuvo en la narrativa cervantina.

Palabras clave: Cervantes, Quijote, Siglo de Oro, teatro, novela

1. El manejo de códigos y recursos teatrales en la novela

"-¡No *milagro, milagro*, sino industria, industria!" (Quijote II, cap. XXI). Los episodios del llamado *mundo fingido*[1] del *Quijote* (Ferreras, 1982), aquellos en que se

[1] Seguimos las denominaciones: mundo voluntario o intramundo, mundo transformado, mundo fingido y extramundo, propuestas por Ferreras (1982).

preparan situaciones y mundos inventados para los dos protagonistas, presentan un alto grado de teatralización. En el fondo no son más que farsas que los otros personajes ponen en escena. Sin embargo nos encontramos con ellos dentro de una novela, es decir, en un mundo narrativo que no cuenta con el apoyo visual propio de una verdadera representación de teatro. En este caso es la palabra la que tiene que anunciar las entradas y salidas, hacer sonar los clarines, o pintar los decorados. Muchos de los ambientes de la novela adquieren la cualidad de escenarios teatrales (Martín Morán, 27-46). Cervantes, según nos dice en el *Persiles*, es consciente de esta capacidad de lo verbal para construir imágenes: "La historia, la poesía y la pintura simbolizan, entre sí y se parecen tanto que, cuando escribes historia, pintas y, cuando pintas, compones" (III, cap. XIV). Estas palabras, que podemos interpretar como una reelaboración del tópico horaciano *ut pictura poesis*, se pronuncian un siglo antes de las reflexiones de Lessing sobre la relación de poesía y pintura en el *Laoocontе*. Cervantes tiene clara la capacidad de sugerencia visual de la palabra, y en el mismo *Persiles* encontramos una declaración que llega incluso a afirmar la primacía de ésta frente a la de la vista: "los libros muchas veces hacen más cierta experiencia de las cosas que no la tienen los mismos que las han visto, a causa de que el que lee con atención repara una y muchas veces en lo que va leyendo, y el que mira sin ella no repara en nada y, con esto, excede la lección a la vista" (III, cap. VIII).

A lo largo del *Quijote*, Cervantes pinta con palabras, disfraza a sus personajes y hace aparecer elementos de tramoya dentro de la novela. En ocasiones mueve a sus criaturas siguiendo los pasos de coreografías escénicas y se describen con certeza sus gestos, risas o expresiones corporales. Uno de los rasgos más significativos de este proceso de teatralización de la novela, tiene que ver con las distintas máscaras de lenguaje libresco tras las que se esconden los distintos personajes. Así califica Martin de Riquer (2003, 217) a los arcaísmos del hidalgo, y de un modo similar podemos interpretar las intervenciones declamatorias de Sansón Carrasco, cuando recita un soneto convertido en caballero del Bosque, o la profecía dramatizada puesta en boca del sabio Merlín. La palabra se convierte en un elemento más del mundo fingido, en un elemento caracterizador del disfraz del personaje. Es este también el caso de los superlativos que pronuncia la condesa Trifaldi: "acendradísimo caballero don Quijote de la Manchísima, y su escuderísimo Panza" (II, cap XVIII), que actúan como un motivo de burla escenificada.

La condición declamatoria de muchos de estos parlamentos del mundo fingido, su característica de lenguaje teatral y dramatizado, queda de manifiesto también en las diversas ocasiones en las que lo exclamativo o las interjecciones aparecen en boca de estos personajes, representantes de ficciones para don Quijote: "Tomáronle luego en hombros y al salir del aposento se oyó una voz temerosa […] -¡Oh Caballero de la Triste Figura! No te dé afincamiento la prisión en que vas…" (I, cap. XLVI). Los personajes se convierten en actores, y uno de los primeros paso que da cualquier representante al dar

vida a un papel es cambiar de nombre. Empezando por el propio protagonista, son varios los que lo hacen en la novela, adoptando sonoras y fingidas denominaciones.

En don Quijote el nombre verdadero queda en la imprecisión, Quijada, Quesada… ya que lo importante es el personaje caballeresco que él mismo se ha creado y que interpreta sintiéndolo como real. Por ello recibirá también el nombre de caballero de los Leones y de caballero de la Triste Figura, y lo que es aún más significativo, cuando decida interpretar el papel de enamorado penitente, él mismo imitará a Amadís, que en ese trance se hizo llamar Beltenebros. El nombre se convierte así en un elemento de disfraz verbal, de caracterización dramática. En el caso de los otros personajes, el hecho de cambiar de nombre va ligado también a su actuación como intérpretes en el mundo fingido. Es el caso de Dorotea convertida en la princesa Micomicona, o de Sansón Carrasco, interpretando al caballero de la Blanca Luna, antes caballero de los Espejos o del Bosque, enamorado de la sin par Casildea de Vandalia. La tradición literaria da a Cervantes la posibilidad de adoptar nombres sonoros con resonancias heroicas, aunque tampoco desaprovecha la oportunidad de inventar otros en referencia directa a alguna característica del personaje, como en el caso de la condesa Trifaldi, caracterizada por su vestido de tres puntas. La idea del cambio de nombre como disfraz lingüístico, se manifiesta también al final de la historia, cuando los dos protagonistas, de regreso a casa, fantasean con la posibilidad de participar en una ficción pastoril. Pensando en la posibilidad de esta nueva representación idean sus nuevos nombres, Quijotiz y Pancino, volviendo a emplear en tono burlesco la tradición literaria.

Cervantes caracteriza a sus personajes cuando actúan, cuando interpretan farsas para don Quijote, y los mueve por los escenarios que pinta como si se tratara de actores teatrales. Por eso aparecen en la novela indicaciones que parecen casi acotaciones de teatro. Si sucede que algunas de las acotaciones del teatro cervantino tienen rasgos novelescos (Sevilla, Rey Hazas 1987) (Zimic 1992), podemos decir también que en ciertos momentos, la pintura que hace Cervantes de escenarios, situaciones y personajes en su novela, se expresa en términos de anotaciones teatrales. En los episodios del mundo fingido, especialmente en el palacio de los duques, se realizan montajes escénicos y desfiles cuidadosamente representados. Cervantes tiene cuidado de manejar claramente a sus personajes, pintando así sus movimientos de manera verosímil: “Detrás de los tristes músicos comenzaron a entrar por el jardín adelante hasta cantidad de doce dueñas, repartidas en dos hileras, todas vestidas de unos monjiles anchos “ (II, cap XXXVII).

Las entradas de los distintos representantes se convierten en imágenes teatrales que se escenifican en la mente del lector, pero que no renuncian a la sorpresa visual de las verdaderas representaciones: “entraron por el jardín cuatro salvajes, vestidos todos de verde yedra, que sobre sus hombros traían un gran caballo de madera” (II, cap XLI). Como vemos, la descripción de la apariencia, del disfraz, se une a la aparición del personaje, lo que da al texto ese aire de acotación teatral, de breve

resumen de la organización visual y espacial que acompaña la puesta en escena: "Salió en fin Sancho, acompañado de mucha gente, vestido a lo letrado" (II, cap. XLIV). Cervantes organiza los espacios fingidos en la novela con el mismo cuidado que lo haría un director de escena:

> "A un lado del patio estaba puesto un teatro y dos sillas, sentados dos personajes, que por tener coronas en la cabeza, y ceptros en las manos daban señales de ser algunos reyes, ya verdaderos o fingidos." (II, cap. LXIX)

2. Gestos, risas y disfraces

Junto al manejo del espacio escénico, otra de las labores clave de un montador de teatro es la dirección de los actores. En este caso se trata de actores de papel, de personajes literarios; pero igualmente Cervantes se encarga de hacerlos gesticular y expresarse corporalmente ante nosotros. Así vemos a la condesa Trifaldi, expresando con la postura el respeto fingido que le inspiran los duques: "Llegó, pues, con el espacio y prosopopeya referida a hincarse de rodillas ante el duque, que en pie, con los demás que allí estaban, le atendía" (II, cap. XXXVI). Y con el mismo respeto, vemos también a los dos protagonistas, que responden con maneras teatrales a la farsa que los duques han fingido para ellos: "se levantaron don Quijote y Sancho y les hicieron una profunda humillación, y los duques hicieron lo mesmo, inclinando algún tanto las cabezas" (II, cap. LXIX). La actuación de los personajes, sus movimientos, posiciones y gestos se acotan con precisión, para que podamos reproducirlos en el escenario de nuestras imaginaciones.

La dimensión cómica del mundo fingido es clave para los que montan las farsas, pero no solo resulta graciosa para sus intérpretes, sino que también hace gracia a los lectores, que asisten como espectadores a distancia. Cervantes pinta la risa, la hace aparecer en escena, contagiándonos a nosotros de la diversión que disfrutan los personajes farsantes: "era todo esto materia de grandísima risa (I, cap. XLV), no menos causaban risa las necedades que decía el barbero que los disparates de don Quijote" (I, cap. XLV), "el duque no le dijo mucho impedido de la risa" (II, cap. XXXII), "perecía de risa la duquesa en oyendo hablar a Sancho" (II, cap. XXXII). Los personajes carcajean unas veces, y otras se aguantan hasta explotar finalmente de manera sonora; en definitiva se divierten, y Cervantes nos los muestra así para que también lo hagamos nosotros. Sabe bien que la risa es contagiosa, como sin duda ocurría en el teatro, por eso la presenta y la hace física en la novela.

Acostumbrados como estamos, a la imagen de don Quijote, al que hemos visto retratado en innumerables ocasiones, es posible que se nos escapen el golpe de efecto y la comicidad que su figura entraña. La extrañeza que en la España de Felipe III causaría alguien ataviado según la moda del siglo XV, al estilo de los caballeros de la guerra de Granada, es comparada por Martín de Riquer con el efecto que nos causaría encontrarnos hoy con alguien ataviado de general carlista (Riquer 2003, 122-123). El disfraz, el golpe de efecto visual, está presente desde la caracterización inicial del hidalgo. La mera apariencia del personaje nos hace cuestionarnos el

supuesto realismo cervantino. Si bien es cierto que su disfraz, o el de Sansón Carrasco convertido en Caballero de los Espejos, entran dentro de lo verosímil, también lo es que parece arriesgado caracterizar como realista el comportamiento de alguien que, como el bachiller, abandona su hogar manchego y viaja hasta Barcelona para batirse en duelo, disfrazado de caballero medieval, con un vecino trastornado de su pueblo. Si hoy nos encontrásemos con alguien vestido de general carlista, declarando semejantes propósitos, pensaríamos sin duda, que nos encontramos ante un actor o ante un loco. Y estas son, precisamente, las dos circunstancias que aprovecha Cervantes para hacer verosímil su imaginativo relato.

De igual modo que ocurría con los nombres, no va a ser solo el hidalgo el que, enloquecido, cambie su apariencia. En la locura colectiva que supone el mundo fingido, van a ser muchos los personajes que se disfracen, aunque lo hagan con conciencia de que están interpretando, sin confundir la realidad con la farsa. El disfraz da pie a Cervantes para las invenciones y el juego: "el barbero hizo una gran barba de una cola rucia o roja de buey […] convenía aquel disfraz para sacarle de la montaña" (I, cap. XXVII) Y también para la irreverencia, sobre todo cuando es el cura el que se convierte en actor de extrañas apariencias:

> "La ventera vistió al cura de modo que no había más que ver; púsole una saya de paño, llena de fajas de terciopelo negro de un palmo en ancho, todas acuchilladas, y unos corpiños de terciopelo verde, guarnecidos con unos ribetes de raso blando, que se debieron hacer, ellos y la saya, en tiempo del rey Bamba" (I, cap. XXVII)

Todos estos elementos contribuyen a la dimensión lúdica del relato (Torrente Ballester 1984). Disfrazar a los personajes y convertir su aparición en una mascarada, hace posible la hipérbole burlona: "la nariz del escudero del Bosque, que eran tan grande, que casi le hacía sombra a todo el cuerpo. […] corva en la mitad y toda llena de verrugas, de color amoratado, como de berenjena; bajábale dos dedos más abajo de la boca" (II, cap. XIV). Pero como es habitual en Cervantes, después de mostrarnos el prodigio lo hace verosímil, racionaliza lo fantástico, al contarnos cómo están construidos estos artilugios escénicos: "Y echando mano a la derecha, sacó unas narices de pasta y barniz, de máscara, de la manifatura que quedan delineadas." (II, cap. XIV)

En el caso de las ficciones en el palacio de los duques, los disfraces son elementos de gran importancia visual. Los colores o la aparición de grupos uniformados, ponen ante nuestros ojos la escena representada. Se generan así misteriosas entradas de los distintos personajes míticos, como ocurre en la cabalgata de Merlín: "Junto a ella venía una figura vestida de una ropa de las que llaman rozagantes, hasta los pies, cubierta la cabeza con un velo negro" (II, cap. XXXV). La imagen fantástica de estos disfraces misteriosos, se une a la burla cuando estas vestimentas míticas tocan a los protagonistas. Es el caso de Sancho disfrazado en el episodio del túmulo de Altisidora, o de la armadura protectora, que montan para este mismo personaje, en el ataque fingido de la ínsula Barataria: "le pusieron encima de la camisa, sin dejarle tomar otro vestido, un pavés delante y otro detrás, y por unas concavidades

que traían hechas le sacaron los brazos y le liaron muy bien con unos cordeles" (II, cap. LIII) La imagen del pobre Sancho entablillado nos lo presenta como un ser ridículo, víctima de las bromas de los representantes que actúan a su lado.

3. Efectos de iluminación y sonido

En el montaje de las ficciones ducales se maneja el espacio en todas sus dimensiones representativas, y la luz es, sin duda, una de ellas. A las condiciones naturales se suman los artificios de la puesta en escena: "un poco más adelante del crepúsculo, a deshora pareció que todo el bosque por todas cuatro partes se ardía" (II, cap. XXXIV) La hora a la que se realiza la cabalgata de Merlín está cuidadosamente elegida, así como los artilugios luminosos que portan sus representantes: "sobre cada una venía un disciplinante de luz, asimismo vestido de blanco, con una hacha de cera grande, encendida, en la mano" (II, cap. XXXV). El mismo detalle se pone en el montaje del túmulo de Altisidora. La luz se maneja escenográficamente, buscando el efecto aterrador y sorprendente que producen sus visiones. Los decorados fingidos, como ocurre en el teatro, quedan caracterizados también por el modo en que se iluminan: "por los corredores del patio, más de quinientas luminarias" (II, cap. LXIX). La luz, que en la época era efecto del fuego o de las velas, ayuda a componer estos cuadros visuales, que combinan la luminotecnia con el decorado, en el que por ejemplo nos encontramos con un "dosel de terciopelo negro, alrededor del cual, por sus gradas, ardían velas de cera blanca sobre más de cien candeleros de plata" (II, cap. LXIX) La descripción del espacio teatralizado es precisa, y nos permite poner en pie la escena en nuestra mente. Junto a los espectadores en directo, que ven con sus propios ojos, aparecen los lectores como espectadores indirectos, que no ven, pero que imaginan. Al igual que hacían los duques, también tenemos que proceder al montaje de estas escenas de teatro.

De un modo semejante a lo que ocurre con los efectos visuales, se manejan también los elementos sonoros. Las puestas en escena y las ficciones dan pie para trabajar también este efecto sensorial de manera teatral, como ocurre en la llegada del diablo correo, ruidosamente anunciada: "Luego se oyeron infinitos lelilíes, al uso de moros cuando entran en las batallas; sonaron trompetas y clarines, retumbaron tambores, resonaron pífaros, casi todos a un tiempo" (II, cap. XXXIV). La cabalgata de Merlín ofrece una ocasión semejante: "allí sonaba el duro estruendo de espantosa artillería; acullá se disparaban infinitas escopetas, cerca casi sonaban las voces de los combatientes, lejos se reiteraban los lililíes agarenos" (II, cap. XXXIV). Pero lo sonoro no es solo un acompañamiento de entradas y salidas, no es mera decoración sensorial, ya que puede llegar a convertirse en elemento de ficción narrativa, como ocurre en la ínsula Barataria. Su ataque es fingido a través de una guerra que solo se manifiesta por el sonido. Como ocurría en el teatro de la época, escenificar una batalla visualmente era algo prácticamente imposible, por lo que se opta por su representación simbólica a través del sonido que llega de lejos.

La construcción de escenografías, como ya hemos señalado, es muy importante en el palacio de los duques. De los carros triunfales de la cabalgata de Merlín, al túmulo de Altisidora, se ponen en pie una serie de tablados, cadalsos y arquitecturas efímeras capaces de ambientar el mundo fingido. La corte de los duques es, sin duda, el lugar en el que se manifiesta con más claridad la influencia de la fiesta barroca en la imaginería del Quijote. Sin embargo, no son solo estas escenografías complejas las únicas tramoyas que se ponen en pie en la novela. Ya en el ambiente pobre de la venta, la joven Maritornes juega a realizar ingenios y construcciones engañosas, e incluso algo crueles, con el fin de reírse del hidalgo: "Y haciendo una lazada corrediza al cabestro, se la echó a la muñeca, y bajándose del agujero, ató lo que quedaba al cerrojo de la puerta del pajar, muy fuertemente." (I, cap XLIII)

La tramoya se emplea como engaño, para generar escenarios burlescos o para gastar bromas crueles, pero también para intentar hacer volver al hidalgo a su casa: "hicieron como una jaula de palos enrejados, capaz que pudiese en ella caber holgadamente don Quijote […] por orden y parecer del cura, se cubrieron los rostros y se disfrazaron, quién de una manera y quién de otra" (I, cap. XLVI). La tramoya y el montaje, sin embargo, no aparecen únicamente en el mundo fingido. En realidad, en el Barroco toda la vida empieza a adquirir una dimensión de fingimiento y teatralidad (Maravall 1975) que se refleja especialmente bien en el episodio de las bodas de Camacho. Se ha entoldado el bosque y se han construido andamios para ver las representaciones y danzas, los participantes desfilan, se disfrazan, cantan y recitan. Cervantes pone delante de nuestros ojos la dimensión espectacular que debía tener la fiesta barroca: "Delante de todos venía un castillo de madera, a quien tiraban cuatro salvajes, todos vestidos de yedra y de cáñamo teñido de verde, tan al natural, que por poco espantaban a Sancho" (II, cap. XX). Las fronteras entre la realidad y la ficción se desdibujan, como también lo hacen las que delimitan lo natural y lo artificial, componiendo un cuadro en el que no podía faltar lo dramático: "Íbanse acercando a un teatro que a un lado del prado estaba, adornado de alfombras y ramos" (II, cap. XXI).

En este episodio la tramoya teatral no es solo un decorado, sino que aparece como artífice del prodigio que resuelve el conflicto amoroso entre Camacho, Quiteria y Basilio. Nos referimos al truco de este último para fingir su suicidio, un ardid que parece sacado de un manual de efectos especiales de teatro: "halló que la cuchilla había pasado, no por la carne y costillas de Basilio, sino por un cañón hueco de hierro que, lleno de sangre, en aquel lugar bien acomodado tenía; preparada la sangre, según después se supo, de modo que no se helase" (II, cap. XXI) De ahí que el milagro sea en realidad una industria, que Cervantes describe para mantenerse dentro de lo verosímil. Lo fantástico es explicado como un prodigio mecánico, el autor deja que nos seduzca para luego hacernos ver que no estamos ante una invención disparatada.

La tramoya, el disfraz y otros elementos teatrales, como hemos visto, aparecen a lo largo de toda la obra. Se trata de un encaje de ficciones, unas dentro de otras, que es común a otras expresiones culturales de la época (Díez Borque 1972). Podemos,

además, observar una mayor complejidad de estos montajes teatrales en el texto narrativo según avanza la novela. Esto se debe fundamentalmente a dos causas, por una parte está la dimensión espectacular que adquieren los montajes en el palacio de los duques, y por otra la decisión cervantina de reducir o eliminar las narraciones intercaladas en la segunda parte, en la que se logra la variedad a través de historias escenificadas y no meramente contadas. No obstante, existe una ficción que escapa a los recursos teatrales mencionados; una cuestión maravillosa que no queda resuelta por completo en la obra, o al menos no de la manera teatral que se ha expuesto antes. Se trata de la cueva de Montesinos y de las visiones que en ella tuvo el hidalgo.

> -Sancho, pues vos queréis que se os crea lo que habéis visto en el cielo, yo quiero que vos me creáis a mí lo que vi en la cueva de Montesinos. Y no os digo más (II, cap. XLI).

No hay aquí una máquina trazada ni una explicación razonable, pero sí la posibilidad de una historia fingida, como bien insinúa don Quijote a Sancho, cuando este relata su vuelo a lomos de Clavileño. En uno de los múltiples juegos de simetrías, ironías y complicidades, que caracterizan la prosa cervantina, el hidalgo pide a Sancho que asuma como verosímil una ficción que tan solo es un relato. Don Quijote parece atreverse aquí a pedir una credulidad que Cervantes no osa demandar a sus lectores de una manera tan directa. El autor, imbuido de la idea de verosimilitud aristotélica (Riley 1962), justifica como teatros los mundos imaginarios que nos presenta. Se une así a las ideas defendidas en las poéticas de la época, como la de Pinciano. Su propia criatura, sin embargo, parece superarle en audacia y se permite renunciar a este recurso. Cuando habla con Sancho sobre la cueva de Montesinos, le pide a su escudero, e indirectamente a los lectores de la obra, la asunción como relato creíble de un mundo de ficción construido únicamente con palabras. Cervantes, en su papel de autor verosímil, nos explica la manera en que va creando los espacios, gestos y movimientos de sus personajes, adoptando en algunos casos estrategias que parecen provenir del teatro. Sin embargo, Don Quijote, al ser un personaje de ficción, se siente libre para invitarnos directamente a creer en historias imaginarias.

Referencias bibliográficas

Cervantes Saavedra, Miguel de. 1999 ed. *Obras completas: La Galatea, Don Quijote de la Mancha, Novelas Ejemplares, Persiles y Segismunda, Trato de Argel, Numancia, Ocho comedias y ocho entremeses, Viaje del Parnaso, Poesías* F. Sevilla Arroyo, ed. Madrid: Castalia.

----------1987 ed. *Teatro completo* F. Sevilla Arroyo, ed. Barcelona: Planeta.

Covarrubias, Sebastián de. 1995 ed. *Tesoro de la Lengua española o castellana,* edición de Maldonado, F.C.R. Madrid: Castalia.

Díez Borque, José María (dir.). 1972. *Teatro dentro del teatro, novela de la novela en Miguel de Cervantes, en Anales Cervantinos*, XI (113-128).

Ferrerras, Juan Ignacio. *La estructura paródica del Quijote.* Madrid: Taurus, 1982.

Maravall, José Antonio. 1975. *La cultura del barroco: análisis de una estructura histórica*. Barcelona: Ariel.

Martín Morán, José Manuel. 1986. "*Los escenarios teatrales del Quijote*", en Anales cervantinos, tomo 24, pp. 27-46.

Riquer, Martín de. 2003. *Para leer a Cervantes.* Barcelona: El Acantilado.

Riley, Edward C. 1962. *Teoría de la novela en Cervantes.* Madrid: Taurus.

Torrente Ballester, Gonzalo. 1984. *El Quijote como juego y otros trabajos críticos*. Barcelona: Destino

Zimic, Stanislav. 1992. *El teatro de Cevantes.* Madrid: Castalia.

Sanda-Valeria MORARU
(Universidad "Babeș-Bolyai", Cluj-Napoca)

Elementos de cultura y civilización hispánica en los manuales de enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera

Abstract: (Aspects of Hispanic Culture and Civilization present in the manuals of teaching and learning Spanish as a foreign language) Currently, on the market, there are several courses of Spanish culture and civilization for the subject of Spanish culture and civilization (Jesús Mañá, *España entre tierras y mares*; Carmen Mora, *Españaayer y hoy*; Sebastián Quesada Marco, *Curso de civilización española*; Sebastián Quesada Marco: *Españ@: manual de civilización*), which is taught in schools, colleges and universities, but not all learners of Spanish have the opportunity to study a subject like this, therefore, if they do not have the opportunity to travel to a Spanish-speaking country to enter in contact with the culture of that country, their knowledge of Spanish and Latin American culture is often limited to what is published in the methods of ELE or what they read on the Internet. The purpose of this article is to highlight how aspects related to Spanish and Latin American culture and civilization are taught in the methods or courses of teaching and learning Spanish as a foreign language. We also want to highlight from what level these elements are presented in the manuals that we have at our disposal and if the aspects of Spanish and Latin American culture are presented together or separately. We shall consult and analyze, among others, the following books: *Nuevo Sueña; Planet@; Abanico; Vente; Ven; Cumbre; Aula internacional, Afondo, Avance, EL Exprés.*

Keywords: culture, civilization, Spanish as a foreign language, teaching, learning

Resumen: Actualmente existen en el mercado varios cursos de cultura y civilización española destinados a la asignatura de Cultura y civilización española (Jesús Mañá, *España entre tierras y mares*; Carmen Mora, *España ayer y hoy*; Sebastián Quesada Marco, *Curso de civilización española*; Sebastián Quesada Marco: *Españ@: manual de civilización*), que se imparte en las escuelas, institutos y universidades, pero no todos los discentes de español tienen la posibilidad de cursar una asignatura de este tipo, por lo tanto, si no tienen la posibilidad de viajar a un país de habla hispana para entrar en contacto con la cultura de aquel país, muchas veces sus conocimientos de cultura española y latinoamericana se limitan a lo que se publica en los métodos de ELE o a lo que leen en Internet. El tema que nos ocupa en este artículo es destacar cómo se enseñan los aspectos relacionados con la cultura y civilización española y latinoamericana en los métodos o cursos de enseñanza-aprendizaje del español como lengua extranjera. Asimismo nos interesa poner de relieve desde qué nivel se introducen dichos elementos en los manuales que tenemos a nuestro alcance y si los aspectos de cultura española y latinoamericana se presentan conjunta o separadamente. Consultaremos y analizaremos, entre otros, los siguientes libros: *Nuevo Sueña; Planet@; Abanico; Vente; Ven; Cumbre; Aula internacional; A fondo; Avance; EL Exprés.*

Palabras clave: cultura, civilización, español como lengua extranjera, enseñanza, aprendizaje

En su estudio "Principio y criterios para el análisis de materiales didácticos", María del Carmen Fernández López incluye entre sus referencias bibliográficas el libro *Dos décadas de enseñanza del español como lengua extranjera a adultos en sus materiales*, en el que Elixabete Areizaga Orube destaca los siguientes criterios que se deben tomar en cuenta a la hora de analizar los manuales de enseñanza/aprendizaje de los idiomas extranjeros: a) el tratamiento del componente cultural, a saber: tipos de referencias a la cultura meta (mediante fotos, dibujos, nombres y textos); elementos de cultura formal y no formal; b) el tratamiento como información cerrada o como proceso: descripción subjetivista/fundamentación en datos, referencias al cambio, variación y diversidad cultural y enfoque contrastivo (relativismo cultural versus etnocentrismo); c) el grado de integración entre lengua y cultura: información en español, referencias en diálogos y textos, trabajo lingüístico relacionado con información cultural, uso de material auténtico o simuladamente auténtico.

El análisis de los métodos, libros o manuales de enseñanza de lenguas extranjeras se puede hacer desde una doble perspectiva: a) un análisis externo, en el que debemos tener en cuenta el nombre del autor o de los autores, el título del libro, la ciudad donde se publicó el libro, el nombre de la editorial y el número de páginas, la gráfica de la portada, el nivel de estudio; y b) un análisis interno que se enfoque en el número de temas o unidades, en los contenidos gramaticales y léxicos incluidos y, desde luego, en los contenidos culturales: el tipo de programación (cultura formal y no formal; diversidad cultural; orientación contrastiva); la presentación (integración lengua/cultura; representación); la ejercitación.

Si nos atenemos a la representación, hay que tener en cuenta los aspectos culturales reflejados en fotos, imágenes, referencias a personajes conocidos, a tópicos y lugares comunes. Como nos interesa cómo queda reflejada la cultura en los métodos de ELE[1], se entiende que, por ejemplo, los tópicos y lugares comunes son tanto españoles como hispanoamericanos. Asimismo, hay que observar cómo se incorporan los temas culturales en las clases de ELE y si aparecen de forma integrada en actividades en que se manejan ciertas estructuras lingüísticas. Habrá que ver si los temas son actuales y puntuales o tienen validez universal.

Es muy significativo "el medio por el que se introducen los conocimientos culturales (fotos, métodos auditivos, textos escritos)"[2]. En lo que atañe la cultura, habrá que recalcar todas sus áreas: desde literatura, arte e historia hasta costumbres, formas de vida, de ocio o diversiones.

En las siguientes líneas haremos una descripción tanto externa como interna de los métodos de ELE que tuvimos a nuestro alcance, con enfoque especial sobre el tratamiento del componente cultural hispánico en las unidades que los integran.

[1] Nos referiremos solamente a los libros publicados en España.

[2] María del Carmen Fernández López. 2004. Principios y criterios para el análisis de materiales didácticos, en VVAA, Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE). Madrid: SGEL, p. 727.

Métodos para los niveles A1-A2

En la estructura de *Aula internacional. 1*[3], que corresponde al nivel A1, existe un apartado titulado *Viajar* que incluye materiales con contenido cultural (artículos periodísticos: *Los españoles y sus menús*; *Poder latino*; textos divulgativos: *El mundo latino en superlativo*; *El grupo Inditex*; *El Festival de Jazz de San Sebastián*, *Tres barrios con encanto*; *Breve historia del cine español*; canciones: *Música latina*; *Cuando me levanto de Kiko Veneno*) que sirven para que el alumno llegue a comprender mejor la realidad cotidiana y cultural de los países de habla hispana. Una sección aparte la constituye *Más cultura*, en que aparecen textos (artículos: *Bolivia*; *Prendas tradicionales*; *La música de fusión*; *Sabores hispanos*; *Madrid, Barcelona, Sevilla*; *El horóscopo maya*; historietas: *El descubrimiento de la patata*; fragmentos literarios: poemas de Lorca, biografías: Federico García Lorca; Javier Bardem; Dulce Chacón; Violeta Parra, Frida Kahlo, y Alicia de Moreau de Justo) y explotaciones ideadas para que el estudiante amplíe sus conocimientos culturales. En las demás secciones también hay informaciones acerca de la cultura hispana: famosos que hablan español, una breve descripción de los países de América Latina; los horarios de trabajo; la gastronomía española; la cocina latina; el cine (Pedro Almodóvar); historia (El Che); música (Chavela Vargas); los nombres en español. Asimismo existen textos que hacen hincapié en la importancia del español en el mundo (*El español está de moda*). Se exhiben los mapas de España y de los países hispanoamericanos y se incluyen datos relevantes de los mismos.

El método *¡Nos vemos!*[4] está dividido en dos partes: la correspondiente al nivel A1 y la del A2. Abarca en cada unidad una sección titulada *Cultura*, dentro de la cual el apartado Panamericana (en el nivel A1) contiene informaciones sobre los países hispanoamericanos (México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Ecuador, Perú, Chile, Argentina) y de este modo el alumno realiza un interesante recorrido cultural por toda Latinoamérica. Para evitar los malentendidos culturales, se presentan los siguientes aspectos: nombres y apellidos españoles, los saludos a diferentes horas del día; el tuteo; las fórmulas de cortesía, las horas de las comidas, compartir las tapas, compartir la cuenta, las invitaciones y sus diferencias interculturales. Otros temas son: el origen de las palabras españolas; las profesiones preferidas de los españoles; la familia española, la vivienda en España, la siesta, el compromiso social en España, los medios de comunicación en España, la satisfacción de los españoles en el trabajo, la historia del ratoncito Pérez. Nos enteramos también de las costumbres: la cesta de Navidad, los

[3] Jaime Corpas, Eva García, Agustín Garmendia, Carmen Soriano. 2005. *Aula internacional. 1*. Barcelona: Difusión.

[4] Eva María Lloret Ivorra, Rosa Ribas, Bibiana Winer, Margarita Görinssen, Marianne Häuptle-Barceló, Pilar Pérez Cañizares. 2011. ¡*Nos vemos! Libro del alumno. A1-A2*. Barcelona: Difusión.

productos navideños, costumbres navideñas, las invitaciones y sus diferencias interculturales. Se presentan algunos de los lugares más conocidos de ambos lados del Atlántico, monumentos y museos: Sevilla, Bogotá, Mallorca, El Camino de Santiago en España, Machu Picchu, El Rastro (Madrid), El Parque Nacional de Doñana, El Parque del Amor en Lima, El balneario de Mondariz (Galicia), El baño de Temascal (México); El Museo del Oro.

En el nivel A2, en la sección *De fiesta*, se cuenta en qué consisten algunas fiestas y celebraciones en varios países de habla hispana: Las Posadas en México y los Reyes Magos en España, El carnaval de Oruro (Bolivia) y de Cádiz, Las Fallas de Valencia, La Semana Santa en Sevilla, El Velorio de Cruz de Mayo (Venezuela), La noche de San Juan (Galicia), La Verbena de la Paloma (Madrid), las fiestas de la vendimia en la Rioja, El Día de los Muertos (México). La música (El sistema de Orquestas Infantiles y Juveniles de Venezuela, El director de orquesta Gustavo Dudamel), el arte (Javier Mariscal, arquitecto; Guillermo Xiu, escultor en chocolate, José Morillo, pintor), los famosos (Penélope Cruz, Picasso, Frida Kahlo, García Márquez, Shakira), el deporte, las canciones ocupan un lugar especial entre los contenidos explicados. Se pone de relieve también el valor del español en el mundo.

Planet@ 1[5] está organizado de tal modo que los alumnos adquieran una verdadera competencia intercultural. Un apartado especial, *350 millones*, tiene como meta el acercamiento al ámbito cultural hispano y abarca datos sobre Lima, Buenos Aires; la historia precolombina; la historia de España y de México. Entre las páginas 135 y 150 se detallan las variantes iberoamericanas, bajo el título *Versión Mercosur*. Se adaptan los diálogos incluidos en el manual a las variedades del español americano, con enfoque sobre el argentino. El mapa de España y el de América Latina aparecen detallados a lo largo del manual. Se exhiben fotos de lugares importantes de España (Picos de Europa) y de Hispanoamérica (Ciudad de México). Se integran reproducciones de cuadros célebres de: Goya, Frida Kahlo; recetas de cocina; fotos de personalidades. Abarca otros contenidos también, como el sistema educativo español; biografías (Frida Kahlo y Violeta Parra); canciones (*Gracias a la vida* de Violeta Parra).

Ven 1[6] engloba en su estructura presentaciones de las variaciones léxicas que existen en los países de habla hispana y a la vez un acercamiento a la cultura y civilización española y latinoamericana: el mapa de España; fotos de famosos, el mapa de la América Hispana; aspectos del vivir en España e Hispanoamérica; se nos hace descubrir ciudades españolas (Madrid, Sevilla) y latinoamericanas (Ciudad de México), la comida española e hispanoamericana; fiestas y tradiciones; el clima de Hispanoamérica; la pintura (cuadros de Diego Rivera, Alfaro Siquieros, Oswaldo Guayasamin, Dalí, El Greco y Velázquez, Goya y Picasso); biografías (Picasso, Evita y Pancho Villa y Emiliano Zapata); hechos históricos importantes del siglo XX en

[5] Matilde Cerrolaza, Oscar Cerrolaza, Begoña Llovet. 2002. *Planet@ 1. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.
[6] Francisca Castro Viudez, Fernando Marín Arrese, Reyes Morales Gálvez, Soledad Rosa Muñoz. 1993. *Ven 1. Libro del alumno.* Madrid: Edelsa.

España. La literatura está presente entre las páginas de este manual: *Vientos del pueblo* de Miguel Hernández, *Vidas sombrías* de Pio Baroja y *Las venas abiertas de América Latina* de Eduardo Galeano; *El cuarto de enfrente* de Rómulo Gallegos, *A un hombre de gran nariz* de Quevedo; *Me queda la palabra* de Blas de Otero; las canciones también (*Guantanamera* de José Martí; *Poncho* de Atahualpa Yupanqui; *Te doy una canción* de Silvio Rodríguez; *Adiós a mi Huaycho*, que es canción popular boliviana).

Aula internacional 2[7] se estructura de la misma manera que aquel para el nivel A1. Los elementos de cultura y civilización se detallan a través de los siguientes temas: la inmigración; festivales (*El Festival de patios cordobeses*); las características fonéticas, gramaticales y léxicas del español de América; el turismo (*Sevilla, la capital del tapeo*; *San Sebastián, la perla del Cantábrico*; *Espacios naturales*); el ocio; la cocina; productos de denominación de origen; la cultura mexicana contemporánea; libros y películas españolas actuales; canciones; historia (*España en la época de Franco*, *Granada en el siglo XV*); hitos de la historia de América Latina (*Cuba*); trozos de textos literarios (*Antes que anochezca* de Reinaldo Arenas; Nicomedes Santa Cruz, *América Latina*; *Modeles de mujer* de Almudena Grande, *La borra del café* de Mario Benedetti y *Vivir para contarla* de García Márquez); el deporte; biografías (Nicomedes Santa Cruz; Picasso; Almudena Grandes, García Márquez y Mario Benedetti); la cultura del maíz; los pueblos de América Latina; leyendas amerindias; la fauna específica. El mapa de España y la presentación de las Comunidades Autónomas concluyen el libro.

En *Pasaporte. Nivel 2. A2*[8] cada módulo propone actividades con elementos relevantes de la cultura hispánica, en la sección que lleva el mismo título: *Don Quijote de la Mancha*; Argentina, España y México; *La moda en España*; *El turismo en España*; *El cine hispano*; *El sistema sanitario en España*, con lo cual el alumno adquirirá un importante conocimiento sociocultural para poder desenvolverse en los países de habla hispana. La cultura cotidiana está presente en cada unidad del manual (*Las caras del deporte español*; cuadros célebres; famosos españoles; la manera de hablar y los horarios de los españoles; la vivienda en España; hábitos; el trabajo) y, además, en la sección *Enfoque arte* se presentan fotos de gran impacto visual sobre distintas ramas artísticas: la pintura (Antonio López); el baile (Sara Baras); la moda (Francis Montesinos); la escultura (Eduardo Chillida); la arquitectura (El Museo Guggenheim); la gastronomía (Ferran Adrià). También están incluidas biografías: *La vida de Miguel de Cervantes*, la *Autobiografía* de Almodóvar, la biografía de Antonio Bandera, Gustavo Adolfo Bécquer, Carmen Rico-Godoy, Miguel Gila. Se hace el resumen de una exitosa película española, *Belle époque* de Fernando Trueba. En una unidad aparte se ofrece una selección de textos fotocopiables para el aula: literarios (*Rima XI* de Bécquer; Carmen Rico Godoy, *Cómo ser mujer y no morir en*

[7] Jaime Corpas, Agustín Garmedia, Carmen Soriano. 2005. *Aula internacional 2*. Barcelona: Difusión.
[8] Matilde Cerrolaza Aragón, Óscar Cerrolaza Gili, Begoña Llovet Barquero. 2009. *Pasaporte. Nivel 2. B2. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.

el intento; Enrique Jardiel Poncela, *Usted tiene ojos de mujer fatal*; Pablo Neruda, *Oda al día feliz*); periodísticos; las letras de dos canciones (*Se me olvidó que te olvidé* de Lolita de la Colina; *Cada loco con su tema* de Joan Manuel Serrat), un texto de crítica musical; uno humorístico y uno informativo.

Planet@ 2[9] se articula de la misma manera que el anterior, por consiguiente, aparecen las secciones *350 millones* (*Vivir bien en España*; *El turismo en España e Hispanoamérica*; *Guatemala y México*; *Ecuador y Perú*); y *Versión Mercosur*, entre las páginas 157 y 174 y un apartado *La literatura hispanoamericana*. Precisamente en la primera unidad se presentan los diferentes acentos del español y los saludos. El libro contiene datos sobre los museos de España (El Prado), pintores (Velázquez y Goya), cuadros (de Velázquez y Joaquín Sorolla); imágenes de algunas ciudades (Madrid, Chemuyil, La Habana, San Cristóbal de las Casas, Xochimilco, Tenerife); fotos de famosos, la dieta mediterránea; canciones; biografías (García Lorca); poemas (*Puedo escribir los versos más tristes esta noche* de Pablo Neruda).

El Exprés[10] es un manual que integra los niveles A1, A2 y B1 y en el que se muestran también temas de cultura hispana: la descripción de Toledo, de México D. F., Cancún, Argentina, México, Venezuela, Chile; personalidades del mundo del arte (Frida Kahlo, Alejandro Sanz, Joaquín Cortés, Shakira, Gaudí), escritores (Vargas Llosa), tradiciones (La Navidad en España, el día de los Reyes Magos), fiestas (Las Fallas de Valencia, el Carnaval de Cádiz, la Feria de Abril, la Tomatina); películas españolas y latinoamericanas; la inmigración. Los extractos de textos literarios faltan de este método.

Métodos para los niveles B1-B2

El manual *Avance*[11] contiene textos que sirven de pretexto para adquirir informaciones importantes sobre la cultura hispana y para conversar sobre la misma: estereotipos sobre los españoles; los cambios en España; los países de Hispanoamérica; inventos españoles (el chupa-chups; el futbolín); el camino de Santiago; el calendario azteca; las fiestas; la historia de Mafalda; el número de los matrimonios en descenso en España; el sistema sanitario español; el sistema educativo español; la publicidad; el deporte; los medios de comunicación y las nuevas tecnologías. El método abunda en textos periodísticos y de literarios mencionamos solo un fragmento de *El Quijote.* Existen breves datos biográficos sobre Cervantes y entrevistas (con la cantante Dolores Mar). La última unidad pone de relieve la importancia del español en el mundo e integra algunos textos en que se resaltan los rasgos del español de América con el fin de evitar los malentendidos culturales.

[9] Matilde Cerrolaza, Oscar Cerrolaza, Begoña Llovet. 2001. *Planet@ 2. Libro del alumno*. Madrid. Edelsa.
[10] Raquel Pinilla, Alicia San Mateo. 2016. *El Exprés. Curso intensivo de español. A1-A2-B1*. Madrid: SGEL.
[11] Concha Moreno, Victoria Moreno, Piedad Zurita. 1995. *Avance. Curso de español nivel intermedio*. Madrid. SGEL.

El *Curso de puesta a punto en español*[12] está destinado a los alumnos de nivel intermedio. La cultura de los países en los que se habla el español se encuentra en textos escritos (*Las revistas del corazón*; *Defensa de la monarquía española*); grabaciones con diversos acentos (catalán, andaluz, mexicano argentino, gallego, cubano); en un apartado especial titulado *Viñetas culturales*, cuyas imágenes pasan revista la vida social, política y cultural de los países hispanohablantes. Las imágenes representan logos, lugares, monumentos, pinturas, carteles de cine: el logo del Instituto Cervantes, El monumento a Cervantes, el escudo de la bandera española, El Monumento a Colón (Madrid), el río Cares (Cantabria), El Hostal de los Reyes Católicos (Santiago de Compostela); reproducciones de cuadros célebres como *La Asunción* de El Greco; el cartel de la película *La mitad del cielo* de Manuel Gutiérrez Aragón; El Monasterio de San Lorenzo de El Escorial; Granada, una de las ciudades Patrimonio de la Humanidad; El Museo del Prado; la guitarra, como símbolo de la música española; las castañuelas y la pandereta; cabeceras de periódicos españoles; compañías aéreas, empresas y bancos, moda, tapas y platos típicos, vinos y postres. Entre las páginas 182 y 185 se detallan los datos relacionados con las imágenes mencionadas anteriormente y se hace referencia tanto a elementos de cultura española como latinoamericana.

Cuando se aprende un idioma extranjero, es importantísimo conocer las costumbres del respectivo país, con lo cual, temas como *El horario español* son imprescindibles en un manual de enseñanza de una lengua extranjera. Asimismo son significativas las informaciones relacionadas con los gestos para evitar los malentendidos culturales, las fiestas típicas religiosas o paganas, las tradiciones bien arraigadas, el origen de los bailes (*El tango nunca muere*), las corridas de toros.

Pasaporte. Nivel 3 B1[13] engloba muchas actividades de trabajo y conocimiento pluricultural y sociolingüístico. Cada uno de los ocho módulos que lo integran termina con una sección,*... y si vas a América*, donde aparecen textos y ejercicios escritos y audio con variantes del español para: hablar de personas, fiestas, viajes, política; saber cómo comunicarse por teléfono; hablar de casas, viajes, de las relaciones con las personas, la comida. Otros referentes culturales son los extractos de webs españolas con artículos sobre la realidad social tanto de España como de los países de América Latina: la juventud, los horarios de comida en España, las fiestas hispanas, el sistema sanitario; el turismo en España, Costa Rica, Chile y Perú; el trabajo, los sindicatos en España, el estatuto de la mujer, empresas (Telefónica), los periódicos más leídos en lengua española, la publicidad, la vivienda, el clima, las nuevas tecnologías, la gastronomía peruana, la nueva cocina en España. Al mismo tiempo, en el apartado de referentes culturales, se incluyen textos sobre acontecimientos históricos (*La Guerra Civil Española*), breves biografías de autores españoles (Federico García Lorca) e

[12] Alfredo González Hermoso, Carlos Romero Dueñas, *Curso de puesta a punto en español. Escriba, hable, entienda… argumente*. 1998. Madrid: Edelsa.
[13] Matilde Cerrolaza Aragón, Óscar Cerrolaza Gili, Begoña Llovet Barquero. 2008. *Pasaporte. Nivel 3. B1. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.

hispanoamericanos (Isabel Allende y Laura Esquivel), de cantantes (Luz Casal, Rosana), arquitectos; de políticos (Michelle Bachelet, presidenta de Chile; fragmentos obras literarias (García Lorca, *La guitarra*; Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*). Se exhiben las características de la variante andaluza y del español de América.

El método de la misma serie, dedicado al nivel B2[14] cubre otros aspectos que se refieren a la cultura en la sección especial titulada *Enfoque arte hispánico*, en la que están incluidos textos e imágenes sobre: la pintura contemporánea argentina (Antonio Berni) y mexicana (José Clemente Orozco; el Muralismo), la música (La Orquesta Sinfónica Simón Bolívar de Venezuela, Mercedes Sosa), *El juego de pelota mesoamericano*, la arquitectura mexicana del siglo XX (El Banco de México y el Palacio de Bellas Artes), los lugares representativos de los países de habla hispana (*El barrio de la Boca de Buenos Aires*; *El Glaciar Perito Moreno* en la Patagonia). Los fragmentos de textos literarios y científicos, con los que se inicia cada uno de los ocho módulos, se extrajeron de las obras de Cervantes, *Autorretrato*; Josefina Aldecoa, *Historia de una maestra;* Horacio Quiroga, *Juan Polti, half back*; Quevedo, *Poderoso caballero es don dinero*; Almudena Grandes, *Atlas de geografía humana*; Salvador Pániker, *Asimetrías*; José Antonio Labordeta, *Con la mochila a cuestas*; una canción de Jorge Drexler, *Todo se transforma*. Aparecen también descripciones de los rasgos de los pintores españoles más conocidos (Velázquez, Goya y Picasso; las etapas de Picasso, la historia del cuadro el *Guernica*); datos sobre los museos nacionales de arte españoles; los actores hispanos; los cantantes hispanos; festivales (el de teatro clásico de Almagro), los premios Príncipe de Asturias, la Familia Real española. La realidad social de España y América Latina está presente a través de artículos tomados de varias webs: la pareja ideal según los españoles, el sistema educativo español, el deporte, el sistema bancario, los establecimientos públicos hispanos, el turismo, el mundo del trabajo, las nuevas tecnologías, la ciencia, el medioambiente, las alternativas energéticas. Se exhiben asimismo los rasgos del español de Canarias. Un breve texto describe a los protagonistas del *Quijote* de Cervantes.

Nuevo sueña 2. B1. Libro del alumno[15] contiene una sección, *Maneras de vivir*, que se centra en las referencias culturales de España e Hispanoamérica, en sus semejanzas y diferencias. En el manual hay: ilustraciones de algunas ciudades de los países de habla hispana; fotos de personajes del mundo hispano; extractos de blogs y webs; biografías (Eva Perón); fechas e hitos importantes de la historia de España; informaciones sobre lugares de interés de España, acerca del Camino de Santiago; música latinoamericana; fiestas, gastronomía española. A diferencia de otros manuales, este carece de textos literarios.

[14] Matilde Cerrolaza Aragón, Óscar Cerrolaza Gili, Begoña Llovet Barquero. 2010. *Pasaporte. Nivel 4. B2. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.

[15] María Aránzazu Cabrerizo Ruiz, María Luisa Gómez Sacristán, Ana María Ruiz Martínez. 2015. *Nuevo sueña 2. B1. Libro del alumno.* Madrid: Anaya.

Planet@ 3[16] está estructurado del mismo modo que los dos anteriores de la misma serie, por lo tanto, abarca la sección *Versión Mercosur* entre las páginas 149 y 165. En las primeras páginas se integran el mapa de España y de Hispanoamérica. Algunos de los nombres de autores consagrados de la literatura española e hispanoamericana de todos los tiempos aparecen en las páginas 10-11. Se presentan las biografías de estos escritores a lo largo del manual: Nicolás Guillén, Manuel Vicent, Azorín, Unamuno, Borges, Ricardo Güiraldes, Cortázar, Ciro Alegría, Ángeles Mastretta. Asimismo se integra la biografía de Simón Bolívar. No faltan las menciones sobre la pintura (Velázquez, y Picasso); canciones; fragmentos de obras literarias (*No sé qué piensas tú* de Nicolás Guillén; *Semáforo* de Manuel Vicent; *De Castilla* de Azorín; *De Castilla* de Unamuno; *1964* de Borges; *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes; *Instrucciones para subir una escalera* de Cortázar; *Mujeres de ojos grandes* de Ángeles Mastretta); imágenes de catedrales de España; momentos significativos de la historia de España; leyendas mexicanas.

En las páginas de *Ven 2*[17] descubrimos una introducción a las variaciones léxicas que existen en los países en los que se habla en español y un enfoque sobre la cultura y civilización de España y de Hispanoamérica: los hispanos en EEUU, bebidas (el mezcal), la gastronomía española y venezolana; la descripción de Barcelona, Extremadura, Salamanca, Ávila, Segovia, Valladolid, Burgos, Santander, Cuevas de Altamira, Perú, Machu Pichu, Buenos Aires, Colombia; costumbres (el gordo de Navidad); el curanderismo en Perú; los misterios que encubren las Líneas de Nazca; la universidad y la mujer latinoamericana; fiestas populares en España, danzas nacionales; la pintura de Fernando Botero; la influencia musulmana en España; el diseñador Javier Mariscal. Se seleccionaron fragmentos de literatura de autores representativos de la literatura moderna en lengua española: Eduardo Mendoza, *La verdad sobre el caso Savolta*, García Márquez, *El general en su laberinto* y *Crónica de una muerte anunciada*, Manuel Vázquez Montalbán*, Los mares del sur*, Julio Cortázar, *La autopista del sur*, Mario Benedetti, *La tregua*, Manuel Puig, *Cae la noche tropical*, Carmen Martín Gaite, *Entre visillos*, Mario Vargas Llosa, *La tía Julia y el escribidor*, Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*, Miguel Delibes, *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*, Benito Pérez Galdós, *La desheredada*, Antonio Machado, *Juan de Mairena*, Alejo Carpentier, *La consagración de la primavera*, Ernesto Sábato, *El túnel*. Encontramos también las biografías de Soledad Puértolas, Javier Marías y Manuel Olivar.

Vente. Libro del profesor. 3[18] contiene breves datos biográficos sobre algunos autores y fragmentos relevantes de su producción literaria: Mario Benedetti, *Es tan*

[16] Matilde Cerrolaza, Oscar Cerrolaza, Begoña Llovet. 2002. *Planet@ 3. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.
[17] Francisca Castro Viudez, Fernando MaríanArrese, Reyes Morales Gálvez, Soledad Rosa Muñoz. 1993. V*en* 2.Madrid: Edelsa.
[18] Fernando Marín Arrese, Reyes Morales Gálvez, Mariano del Mazo de Unamuno. 2015. *Vente. Libro del profesor. 3*. Madrid: Edelsa.

poco; Mario Vargas Llosa, *El sueño del celta*; Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla*; Pablo Neruda, *Oda al caldillo congrio*. Otros elementos culturales a los que se hace referencia son el cine, el ocio y el tiempo libre de los argentinos, la figura de Che Guevara. Algunos temas sirven como punto de partida para debates: razones para estudiar el español. No faltan extractos de los periódicos españoles o de páginas web sobre la realidad social actual: el consumo inteligente y responsable, el tiempo libre, el trabajo, la automedicación, los trucos de belleza, las redes sociales, la economía sostenible, la ecología, la educación. Se explican el origen de las tapas; se muestran las características de la cocina peruana y de la tex-mex. Todas las fotos incluidas en el manual presentan contenidos de índole cultural para acercar al alumno a la cultura de los países de habla hispana.

En el método *Planet@ 4*[19] ya no se incluyen los apartados *350 millones*, ni *Versión Mercosur*, pero amplía la práctica de la destreza escrita teniendo como punto de partida textos literarios de España e Hispanoamérica. El manual abre con el mapa de España e Hispanoamérica. Incluye biografías de pintores (Miró, Picasso, Frida Kahlo, Goya y Velázquez) y reproducciones de sus creaciones; estereotipos sobre los hispanos; fotos de personalidades descollantes; biografías de escritores (García Márquez, García Lorca, Vargas Llosa, Inca Garcilaso de la Vega, Mario Benedetti, Gloria Fuertes, Pablo Neruda e Isabel Allende); trozos de obras literarias (*El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez; *Baladilla de los tres ríos* de García Lorca; *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa; una *Leyenda* de Inca Garcilaso de la Vega; *El hijo* de Mario Benedetti; *Tener un hijo hoy* de Gloria Fuertes; *Oda al caldillo del congrio* de Pablo Neruda; *Afrodita* de Isabel Allende) extractos de periódicos; textos divulgativos sobre las atracciones turísticas (El Lago Titicaca; la selva amazónica; La Patagonia); mitos amerindios (un mito de la cultura ticuna de Colombia); gastronomía; canciones.

Métodos para los niveles C1-C2

El libro *Abanico*[20] abarca cuestiones que atañen a la cultura hispana: arte, historia (Emiliano Zapata y la Revolución mexicana), literatura (fragmentos de obras literarias en el apartado *Un poco de literatura*: Quevedo, *La vida del Buscón*; Pedro Antonio de Alarcón, *El sombrero de tres picos*; Borges, *El cautivo*; Don Juan Manuel, *El conde Lucanor*; Fernando de Rojas, *La Celestina*; Tirso de Molina, *El burlador de Sevilla*; los poemas: *A Margarita Debayle* de Rubén Darío; *La voz a ti debida* de Pedro Salinas; *Muerte* de Antonio de Camborio de García Lorca; *Niña* de Octavio Paz; *Los placeres prohibidos* de Luis Cernuda), música (*Tocar madera* de Manolo Tena), costumbres (el gordo de Navidad, supersticiones), comportamientos sociales (Señas de identidad), gastronomía. Integra también la historia del español,

[19] Matilde Cerrolaza, Oscar Cerrolaza, Begoña Llovet. 2001. *Planet@ 4. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.
[20] María Dolores Chamorro Guerrero, Gracia Lozano López, Pablo Martínez Gila, Beatriz Muñoz Álvarez, Francisco Rosales Varo, José Plácido Ruiz Campillo, Guadalupe Ruiz Fajardo. 1995. *Abanico. Libro del alumno*. Barcelona: Difusión.

rasgos del español de América, las biografías de los pintores Velázquez, Goya, Joaquín Sorolla, Diego Rivera, Murillo y Antoni Tàpies, una crónica sobre la película *Mujeres al borde de un ataque de nervios* de Pedro Almodóvar.

A fondo: Curso superior de español para extranjeros. Lengua y civilización[21] combina los ejercicios de gramática, lectura, comprensión auditiva, redacción, léxico con información cultural sobre España y los países de habla hispana. En las 18 unidades que integran el manual, se presentan los siguientes contenidos culturales: la importancia del español en el mundo (Nicolás Sánchez Albornoz, *Crecimiento y nueva dimensión*); las fiestas de España (*Veinte cosas que debes saber acerca de los Sanfermines*) y América Latina; las lenguas de España; los tópicos de España (Rosa Montero, *España cañí*); la realidad social (Josep-Vincent Marqués, *El tú y el usted*; Daniel Samper Pizano, *El bar, la casa de todos*; Rosa Montero, *Dulce hogar;* J. A. Guerrero, *Las chicas son guerreras*; Dolores Juliano, *La historia de un largo silencio*; Eduardo Galeano, *Ser como ellos*; Carlos Monsivais, *La Ciudad de México-la fatalidad elegida*); el turismo en España (Miguel Angel Villena, *La isla que escapó de Ibiza*) y en Hispanoamérica; la gastronomía (V. Fernández de Bobadilla, *El mezcal*; el gazpacho andaluz y el ajiaco bogotano); las tradiciones (Enrique Murillo, *Villancicos*); la historia de España (Rafael Abella, *La últimas horas*; José A. González Casanova, *El franquismo a diez años vista*; Adolfo Suárez, *Apuntes sobre la transición política*; *España en el siglo XX*) y de los países de habla hispana (*Argentina. Breve historia del siglo XX*); la pintura (muestras de las obras de Miró, Botero, Dalí, Tamayo, Velázquez y El Greco); la religión en España (César Justel, *Reliquias y milagros;* César Justel, *Santos para todo*) y en América Latina (Germán Vázquez Chamorro, *El destino de los muertos*); los medios de comunicación (Manuel Rivas, *Viva la televisión*); la música (Emely Tueni, *Julio Iglesias*); el medioambiente (*Recientes desastres ecológicos despiertan el interés medioambiental en Argentina*). Están incluidos trozos de textos literarios: Alfredo Bryce Echenique, *Dos señoras conversan*; Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad* y *El otoño del patriarca*.

Cumbre-Curso de español para extranjeros. Nivel superior[22] incluye los siguientes elementos de cultura hispánica: textos con variedades del español hispanoamericano, breves biografías de Carlos Fuentes, Jorge Edwards, Horacio Quiroga, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester, Adolfo Bioy Casares, Rosa Montero, Osvaldo Soriano y Francisco García Pavón; fragmentos de textos de la literatura española: *Los gozos y las sombras* de Torrente Ballester; y de la hispanoamericana: *El regreso de Anaconda* de Horacio Quiroga; *Pantaleón y las visitadoras* de Vargas Llosa;

[21] María Luisa Coronado González, Javier García González, Alejandro R. Zarzalejos Alonso. 2000. *A fondo: Curso superior de español para extranjeros. Lengua y civilización*. Madrid: SGEL.
[22] Aquilino Sánchez, María Teresa Espinet, Pascual Cantos, *Cumbre.* 1999. *Curso de español para extranjeros. Nivel superior. Libro del alumno*. Madrid: SGEL.

Tres tristes tigres de Cabrera Infante; un extracto de los *Cuentos* de García Pavón; la historia de Mafalda; textos sobre los tópicos de España y sobre los argentinos.

El método *Español 2000-Nivel superior*[23] abre con un texto sobre el Premio Nobel de Literatura de Camilo José Cela y continúa con la reproducción de su discurso ante la Academia Sueca y, después, la del discurso de Alonso Zamora Vicente ante la misma entidad. En la misma unidad se incorpora un fragmento sobre otro autor galardonado, Augusto Roa Bastos, al que se le otorgó el máximo galardón de la literatura en lengua española, el Premio Cervantes en 1989.

Al tratarse de un manual destinado a los que ya tienen un alto conocimiento y dominio del español, contiene muchos fragmentos de textos de la literatura española que ejemplifican todos los géneros literarios y que sirven de pretexto para el debate: Ramón María del Valle-Inclán, *Mi bisabuelo*; Miguel Mihura, *Maribel y la extraña familia*; Miguel Delibes, *Cinco horas con Mario*; Lauro Olmo, *La camisa*; Miguel de Unamuno, *Guadalupe*; Antonio Machado, *A orillas del Duero*; Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo;* Azorín, *La Andalucía trágica*; Pío Baroja, *Memorias de un hombre de acción*; Gerardo Diego, *Esta Soria arbitraria* y *Romance del Duero*; Alonso Zamora Vicente, *A traque barraque*; Antonio Buero Vallejo, *Historia de una escalera*; Jaime Salom, *La casa de las chivas*; Blas de Otero, *A la inmensa mayoría;* Dámaso Alonso, *Hijos de la ira*; Federico García Lorca, *Romance sonámbulo*; Miguel Hernández, *Un carnívoro cuchillo*; Benito Pérez Galdós, *Tristana;* Jorge Guillén, *Los nombres*; Fernando Arrabal, *El triciclo*; Juan Marsé, *Últimas tardes con Teresa*; Julio Llamazares, *La lluvia amarilla*; Isaac Montero, *Necesidad de un nombre propio*; y latinoamericana: Ernesto Sábato, *El túnel*; César Vallejo, *Poemas humanos;* Jorge Luis Borges, *El fin*; Julio Cortázar, *Reunión*.

Mención aparte merecen las páginas dedicadas a la gastronomía y los extractos de los principales periódicos españoles, sobre temas como: la moda, el deporte, el tiempo, los pasatiempos, el ocio, la crónica social y la crítica literaria. Algunos de los módulos del manual se refieren exclusivamente al espacio hispánico: la unidad 4, *Aspectos del vivir hispánico*; la quinta, *El pensamiento hispánico*; la séptima, *La literatura* y la octava, *Los medios de comunicación*.

Sueña 4. Nivel Superior. Libro del alumno[24] contiene ejercicios en los que al alumno se le da a conocer no solamente la variedad dialectal peninsular, sino también la americana. Se destacan las características fonéticas del asturleonés, gallego, canario, vasco, catalán, aragonés y andaluz.

Se incorporaron en el manual fragmentos de libros de la literatura española: *Primera memoria* de Ana María Matute; *Sin noticias de Gurb* de Eduardo Mendoza; *Platero y yo* de Juan Ramón Jiménez; el poema *Si yo fuera rico* de Luis Cernuda (p. 104); textos sobre el deporte. Al final de cada lección hay una sección titulada *A nuestra manera*, destinada a descubrir la realidad cultural de Hispanoamérica, con enfoque

[23] Jesús Sánchez Lobato, Nieves García Fernández. 2001. *Español 2000. Nivel superior*. Madrid: SGEL.
[24] Ana Blanco Canales, María Carmen Fernández López, María Jesús Torrens Álvarez. 2001. *Sueña 4. Nivel Superior. Libro del alumno*. Madrid: Anaya.

especial sobre: las culturas indígenas (*Quetzalcoatl*; *La cultura azteca, maya e inca*); las lenguas indígenas (el arahuaco, el náhuatl, el maya, el quechua, el araucano, el guaraní y el aimara); el spanglish, la música, el folklore, las fiestas, la gastronomía, el arte, los lugares turísticos más significativos, el cine (la presentación de la biografía de Cantinflas) y muestras de la literatura de los países de América Latina (*Paula* de Isabel Allende; *La tía Julia y el escribidor* de Vargas Llosa; *Historias de cronopios y famas* de Cortázar; *Doña Bárbara* de Rómulo Gallegos; *La casa de Asterión* de Borges; *El llano en llamas* de Juan Rulfo; *Cien años de soledad* de García Márquez; los poemas: *Yo persigo una forma* de Rubén Darío; *Cuerpo de mujer* de Pablo Neruda; *Los conjurados* de Borges; *Todas las golondrinas se rompieron las alas* de Vicente Huidobro; *España, aparta de mí este cáliz* de César Vallejo; *Las palabras* de Octavio Paz).

El libro de ejercicios del mismo manual[25] abarca textos sobre: los mitos mexicano (Miguel Rivera Dorado, *Mitos y ritos en el Templo Mayor de México*, p. 12; Miguel Rivera Dorado, *Tulum y Jaina, los dos extremos del mundo maya*, p. 14); las fiestas de la independencia de los países latinoamericanos (p. 45); la gastronomía mexicana (p. 56-57); breve descripción de los países de América Central y del Sur (p. 82). Los textos literarios tampoco faltan de este libro: Julio Cortázar, *Historias de cronopios y famas* (p. 89 y 108); Eduardo Mendoza, *Sin noticias de Gurb* (p. 89); en la página 93, los poemas: *El cisne* de Rubén Darío, *Ajedrez* de Gerardo Diego, *Spinoza* de Borges y *La calle* de Octavio Paz; Alejo Carpentier, *Los pasos perdidos* (p. 102); Isabel Allende, *Dos palabras* (p. 103).

Vitamina C1[26] engloba textos auténticos que contemplan la variedad de acentos, los rasgos del español de América, informaciones sobre la cultura de España y de Hispanoamérica, que favorecen el conocimiento pluricultural: actores (Benicio del Toro, Aitana Sánchez Gijón, Leonardo Sbaraglia), músicos (Chucho Valdés) y cantantes (Julieta Venegas, Shakira), deportistas (Paul Gasol), escritores (Vargas Llosa), cocineros (José María Arzak, Joan Roca, Carme Ruscalleda, Ferran Adrià, Andoni Luis Aduriz, Jordi Cruz), gastronomía, turismo (República Dominicana, México), deporte. Un tema interesante es el del contacto de las lenguas, con referencia al español e inglés. Aunque se trata de un manual que incluye temas muy actuales, con extractos de periódicos, blogs o web, la literatura ocupa un lugar especial: *La casa de los espíritus* de Isabel Allende, *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Cien años de soledad* de García Márquez, *La noche boca arriba* de Cortázar.

El tercer volumen del curso *Ven*[27] está dividido en las mismas secciones que los dos anteriores, por consiguiente, en las páginas del manual se nos revelas los siguientes aspectos de la cultura hispánica: una entrevista con el escritor Camilo José

[25] Ana Blanco Canales, María Carmen Fernández López, María Jesús Torrens Álvarez. 2001. *Sueña 4. Nivel Superior. Libro de ejercicios*. Madrid: Anaya.
[26] Berta Sarralde, Eva Casajeros, Mónica López, Daniel Martínez. 2016. *Vitamina C1*. Madrid: SGEL.
[27] Francisca Castro Viudez, Fernando MaríanArrese, Reyes Morales Gálvez, Soledad Rosa Muñoz. 1993. V*en 3.Libro del alumno.* Madrid: Edelsa.

Cela; la letra de la canción *Gracias a la vida*, compuesta por el cantautor chileno Víctor Jara; imágenes de las Islas Canarias, Salamanca, Madrid, Caracas, Toledo, Segovia, Santiago de Chile; el deporte; fragmentos de literatura (Eduardo Galeano, *Memoria del fuego* y *Las venas abiertas de América Latina*; Manuel Vázquez Montalbán, *El balneario*, Rosa Chacel, *Alcancía*; García Márquez, *Cien años de soledad*; García Lorca, *La casa de Bernarda Alba;* Francisco Ayala, *El jardín de las delicias;* extractos de *Campos de Castilla* de Antonio Machado); tópicos sobre los españoles (Amado de Miguel, *Los españoles*); dos cultivos del continente latinoamericano (el azúcar y el cacao); la siesta; la descripción de México (geografía, estereotipos, las ciudades más importantes, el turismo y la gastronomía); autobiografías (Nuria Espert, Jaime Gil de Biedma y Plácido Domingo); acontecimientos históricos (La Independencia americana); la historia de amor de Jacqueline y Picasso; las instituciones españolas. Asimismo el alumno aprende contrastivamente palabras usadas en España y sus correspondientes en las variantes de la América Hispana.

Conclusión:

Desde la implementación del Marco Común Europeo de Referencias para las Lenguas en el 2001 y de los Niveles de referencia para el español en el 2006, se han venido editando manuales de ELE centrados en las cuatro destrezas y en los seis niveles (A1, A2, B1, B2, C1 y C2), aunque para el nivel C2 todavía no existen tantos libros como para los demás niveles. Todos los manuales analizados en este estudio, sin excepción, compaginan el trabajo lingüístico con en el sociocultural, mientras que todas las fotografías incluidas en los manuales presentan contenidos de índole cultural para ampliar visualmente la información que se incluye en los textos a los que acompañan. Se observa claramente que desde el nivel A1 el discente ya entra en contacto con elementos de la cultura hispana, por lo tanto, aunque no atienda un curso especial destinado al aprendizaje de la geografía, historia y civilización hispana, cualquier manual al que tenga alcance será adecuado para el aprendizaje y la adquisición de aspectos de la cultura de los países de habla hispana. Todos los temas culturales tratados en los manuales a los que citamos aparecen de forma integrada en actividades en que se enseñan estructuras lingüísticas.

Referencias bibliográficas

Blanco Canales, Ana, Fernández López, María Carmen, Torrens Álvarez, María Jesús. 2001. *Sueña 4. Nivel Superior. Libro del alumno*. Madrid: Anaya.

Blanco Canales, Ana, Fernández López, María Carmen, Torrens Álvarez, María Jesús, 2001. *Sueña 4. Nivel Superior. Libro de ejercicios.* Madrid: Anaya.

Cabrerizo Ruiz, María Aránzazu, Gómez Sacristán, María Luisa, Ruiz Martínez, Ana María. 2015. *Nuevo sueña 2. B1. Libro del alumno.* Madrid: Anaya.

Castro Viudez, Francisca, Marín Arrese, Fernando, Morales Gálvez, Reyes, Rosa Muñoz, Soledad. 1993. *Ven 1. Libro del alumno.*Madrid: Edelsa.

Castro Viudez, Francisca, Marín Arrese, Fernando, Morales Gálvez, Reyes, Rosa Muñoz, Soledad. 1993. V*en 2*. *Libro del alumno.* Madrid: Edelsa.

Castro Viudez, Francisca, Marín Arrese, Fernando, Morales Gálvez, Reyes, Rosa Muñoz, Soledad.1993. V*en 3*.*Libro del alumno.* Madrid: Edelsa.

Cerrolaza Aragón, Matilde, Cerrolaza Gili, Óscar, Llovet Barquero, Begoña. 2008. *Pasaporte. Nivel 3. B1. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.

Cerrolaza Aragón, Matilde, Cerrolaza Gili, Óscar, Llovet Barquero, Begoña. 2010. *Pasaporte. Nivel 4. B2. Libro del alumno.* Madrid: Edelsa.

Cerrolaza Aragón, Matilde, Cerrolaza Gili, Óscar,Llovet Barquero, Begoña, *Pasaporte. Nivel 3. B1. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.

Cerrolaza, Matilde; Cerrolaza, Óscar; Llovet, Begoña. 2001. *Planet@ 2. Libro del alumno*, Madrid, Edelsa.

Cerrolaza, Matilde; Cerrolaza, Óscar; Llovet, Begoña. 2001. *Planet@ 4. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.

Cerrolaza, Matilde; Cerrolaza, Óscar; Llovet, Begoña. 2002. *Planet@ 1. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.

Cerrolaza, Matilde; Cerrolaza, Óscar; Llovet, Begoña. 2002. *Planet@ 3. Libro del alumno*. Madrid: Edelsa.

Chamorro Guerrero, María Dolores, Lozano López, Gracia, Martínez Gila, Pablo, Muñoz Álvarez, Beatriz, Rosales Varo, Francisco, Ruiz Campillo, José Plácido, Ruiz Fajardo, Guadalupe. 1995. *Abanico. Libro del alumno*. Barcelona: Difusión.

Coronado González, María Luisa, García González, Javier, Zarzalejos Alonso, Alejandro R. 2000. *A fondo: Curso superior de español para extranjeros. Lengua y civilización*. Madrid: SGEL.

Corpas, Jaime, García, Eva, Garmendia, Agustín, Soriano, Carmen. 2005. *Aula internacional. 1*. Barcelona: Difusión.

Corpas, Jaime, García, Eva, Garmendia, Agustín, Soriano, Carmen. 2005. *Aula internacional 2*. Barcelona: Difusión.

Fernández López, María del Carmen. 2004. *Principios y criterios para el análisis de materiales didácticos, en VVAA, Vademécum para la formación de profesores. Enseñar español como segunda lengua (L2)/lengua extranjera (LE)*, Madrid: SGEL.

Hermoso, Alfredo González, Romero Dueñas, Carlos. 1998. *Curso de puesta a punto en español. Escriba, hable, entienda… argumente*. Madrid: Edelsa.

LloretIvorra, Eva María, Ribas, Rosa, Winer, Bibiana, Görinssen, Margarita. Häuptle-Barceló, Marianne, Pérez Cañizares, Pilar. 2011. ¡*Nos vemos! Libro del alumno. A1-A2*. Barcelona: Difusión.

Marín Arrese, Fernando, Morales Gálvez, Reyes, del Mazo de Unamuno, Mariano. 2015. *Vente. Libro del profesor. 3*. Madrid: Edelsa.

Moreno, Concha, Moreno, Victoria, Zurita, Piedad. 1995. *Avance. Curso de español nivel intermedio*. Madrid: SGEL.

Pinilla, Raquel, San Mateo, Alicia. 2016. *El Exprés. Curso intensivo de español. A1-A2-B1.* Madrid: SGEL.

Sánchez Lobato, Jesús, García Fernández, Nieves. 2001. *Español 2000. Nivel superior*. Madrid: SGEL.

Sánchez, Aquilino, Espinet, María Teresa, Cantos, Pascual. 1999. *Cumbre. Curso de español para extranjeros. Nivel superior. Libro del alumno.* Madrid: SGEL.

Sarralde, Berta, Casajeros, Eva, López, Mónica, Martínez, Daniel 2016. *Vitamina C1*. Madrid: SGEL.

Lavinia SIMILARU
(Universidad de Craiova)

Don Quijote o La imaginación más generosa del mundo

Abstract: **(Don Quixote or The most generous imagination of the world)** The Don Quixote is a gentleman in his fifties, who leads a quiet life on his small farm, "an ordinary man among the contemporary Spanish people of Cervantes" (Del Rio 1982, I 477). But his great passion is reading books of chivalry, so he gets to sell "many bushels of tillage land to buy books of chivalry to read, and so he brought home all of them" (I, 1). This hobby confuses him and leads him to madness, since it takes very seriously everything he reads. Being ecstatic by the noble ideals of chivalry, Don Quixote yearns to be part of the order of knights errant, to "defend maidens, to protect widows and to help the orphans and the needy" (I, 11), and takes the "abnormal decision" (Canavaggio et al. 1995, III 70) to imitate their heroes. Don Quixote rises to a higher plan what he encounters in the common world, he turns everything into ideal. The common seller girls seem princesses to him. As Miguel de Unamuno says, Don Quixote, by losing his mind, "lost it for our sake; to let us eternal example of spiritual generosity. In his right mind, would he have been so heroic? He made for the sake of his people the greatest sacrifice: his judgment. His fantasy grew beautiful nonsense, and he believed to be true what only beauty is. And he believed with such alive faith, with such engendering faith of works, that he agreed to put into practice what his nonsense showed him, and by believing it, he made it true" (Unamuno1992, 163). Thus, in the cultural imaginary Don Quixote is the epitome of being generous, willing to make the most painful sacrifices for their fellow men.

Keywords: Spanish literature, Don Quixote, imagination

Resumen: Don Quijote es un hidalgo cincuentón, que lleva una vida apacible en su pequeña hacienda, "ser común y corriente entre los españoles contemporáneos de Cervantes" (Del Río 1982, I477). Pero su gran pasión es la lectura de los libros de caballería, de manera que llega a vender "muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos" (I, 1). Esta afición le perturba, y le lleva a la locura, puesto que se toma muy en serio todo lo que lee. Con la mente enfervorizada por los nobles ideales caballerescos, Don Quijote anhela formar parte de la orden de los caballeros andantes, para "defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos" (I, 11), y toma la "decisión aberrante" (Canavaggio *et al.*1995, III 70) de imitar a sus héroes. Don Quijote eleva a un plan superior lo que encuentra en el mundo vulgar, lo convierte todo en ideal. Las chicas vulgares de la venta le parecen princesas. Como apunta Miguel de Unamuno, don Quijote, al perder el juicio, "por nuestro bien lo perdió; para dejarnos eterno ejemplo de generosidad espiritual. Con juicio, ¿hubiera sido tan heroico? Hizo en aras de su pueblo el más grande sacrificio: el de su juicio. Llenósele la fantasía de hermosos desatinos, y creyó ser verdad lo que es sólo hermosura. Y lo creyó con fe tan viva, con fe tan engendradora de obras, que acordó poner en hecho lo que su desatino le mostraba, y en puro creerlo hízolo verdad" (Unamuno 1992, 163). De esta manera, en el imaginario cultural Don Quijote es el arquetipo del ser generoso, dispuesto a hacer los más penosos sacrificios por sus prójimos.

Palabras clave: literatura española, Don Quijote, imaginación

I. Importancia y actualidad del *Quijote*

Jean Canavaggio utiliza un término muy moderno para hablar de *Don Quijote*: lo llama "best-seller de la edición mundial, después de la Biblia" (Canavaggio *et al.*1995, III 69), y añade: "Los que en la actualidad invocan su nombre, en su mayoría, tendrían dificultades para narrar sus aventuras […] A este libro, eclipsado por el mito que ha suscitado convendría devolverle su justo lugar, el de primera novela de los tiempos modernos" (Canavaggio *et al.* 1995, III 69).

José María Paz Gago destaca la unicidad de *Don Quijote* en el panorama de la literatura de su época, y, a raíz de ello, los méritos de Cervantes: "Inventar la novela moderna dos siglos antes de que encuentre continuidad y trescientos años antes de que se consolide un género tan revolucionario y tan ajeno al contexto de la Poética clasicista en que surge, supone indudablemente la redacción de un texto adelantadísimo a su tiempo" (Paz Gago 2006, 25).

Además, don Quijote tiene el inmenso mérito de ayudarnos a cada uno de nosotros, invitándonos a conocernos mejor a nosotros mismos, y a explorar nuestras entrañables ansias y angustias ocultas. Nos ayuda a gestionar mejor nuestros sueños inalcanzables, y a acabar aceptando nuestros inevitables límites, ya que vencernos a nosotros mismos es la mayor victoria.

Según Francisco Javier Díez de Revenga, "Cervantes en sus criaturas literarias también encarnó su ansiedad por encontrar sentido a su vida controvertida, difícil, cautiva y perseguida de tal manera que supo valorar, como nadie, el bien más grande que existe, la libertad, uno de los más preciosos dones que a los hombres dieron los cielos; con ella no pueden igualarse los tesoros que encierra la tierra ni el mar encubre…". (Díez de Revenga 2016, 15).

El 23 de abril de 2015 –año señalado por el centenario del *Quijote*-, el escritor Juan Goytisolo, laureado con el Premio Cervantes, destacaba en su discurso que los seres humanos de nuestra época sienten la necesidad de "volver a Cervantes y asumir la locura de su personaje como una forma superior de cordura. […] Al hacerlo no nos evadimos de la realidad inicua que nos rodea. Asentamos al revés los pies en ella". (http://www.mecd.gob.es/ prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2015/04/20150423-cervantes/goytisolo.pdf). En un brillante y memorable discurso, Juan Goytisolo va aún más lejos, y muestra que don Quijote es todavía un modelo para nosotros, ya que la sociedad sigue siendo injusta, y nos cuesta aceptarlo: "Sí, al héroe de Cervantes y a los lectores tocados por la gracia de su novela nos resulta difícil resignarnos a la existencia de un mundo aquejado de paro, corrupción, precariedad, crecientes desigualdades sociales y exilio profesional de los jóvenes como en el que actualmente vivimos. Si ello es locura, aceptémosla. El buen Sancho encontrará siempre un refrán para defenderla. […] Los contaminados por nuestro primer escritor no nos resignamos a la injusticia". (http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2015/04/20150423-cervantes/goytisolo.pdf).

II. Don Quijote, o la imaginación más generosa del mundo

II. 1. La generosa locura de Don Quijote

Don Quijote es un hidalgo que ha cumplido ya sus cincuenta años, y lleva una vida muy tranquila en su pequeña hacienda de un pueblo de la Mancha, "ser común y corriente entre los españoles contemporáneos de Cervantes" (Del Río 1982, I477). Es "de complexión recia, seco de carnes, enjuto de rostro, gran madrugador y amigo de la caza" (I, 1). Pero su gran pasión es la lectura de los libros de caballería, de manera que llega a vender "muchas hanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer, y así, llevó a su casa todos cuantos pudo haber dellos" (I, 1). Esta afición le perturba, y le lleva a la locura, puesto que se toma muy en serio todo lo que lee: "Llenósele la fantasía de todo aquello que leía en los libros, así de encantamientos como de pendencias, batallas, desafíos, heridas, requiebros, amores, tormentas y disparates imposibles; y asentósele de tal modo en la imaginación que era verdad toda aquella máquina de aquellas sonadas soñadas invenciones que leía, que para él no había otra historia más cierta en el mundo" (I, 1). De esta manera, en el imaginario cultural Don Quijote es el arquetipo del ser generoso, dispuesto a hacer los más penosos sacrificios por sus prójimos.

Lo psicológico es la gran y maravillosa conquista del Renacimiento. José Ortega y Gasset lo destaca muy acertadamente: "El mundo antiguo parece una pura corporeidad sin morada y secretos interiores. El Renacimiento descubre en toda su vasta amplitud el mundo interno, el *me ipsum*, la conciencia, lo subjetivo. Flor de este nuevo y grande giro que toma la cultura es el *Quijote*" (Ortega y Gasset 1990, 215).

Leyendo *Don Quijote* aprendemos sobre todo a dejar de temer el ridículo, y adquirimos el valor de defender nuestros sueños contra viento y marea. Seguimos necesitando a los "hombres decididos a no contentarse con la realidad" (Ortega y Gasset 1990, 227), para no olvidar que "ser héroe consiste en ser uno, uno mismo" (Ortega y Gasset 1990, 227).

Con la mente enfervorizada por los nobles ideales caballerescos, Don Quijote anhela formar parte de la orden de los caballeros andantes, para "defender las doncellas, amparar las viudas y socorrer a los huérfanos y a los menesterosos" (I, 11), y toma la "decisión aberrante" (Canavaggio *et al.*1995, III 70) de imitar a sus héroes. Por eso, limpia unas armas antiguas, y las recompone de mala manera (reemplaza con cartones la parte que falta de la celada), y busca su caballo, que está muy flaco, pero a él le parece que "ni el Bucéfalo de Alejandro ni Babieca el del Cid con él se igualaban" (I, 1). Después escoge para sí mismo el nombre de Don Quijote de la Mancha, siguiendo el modelo de Amadís de Gaula. El último detalle tampoco plantea problemas: aunque no hay ninguna mujer en su vida, recuerda a una labradora de los alrededores, la llama Dulcinea del Toboso, y le dedica sus pensamientos y sus hazañas. Don Miguel de Unamuno subraya que don Quijote "en

la imagen de Aldonza Lorenzo […] encarnó la gloria y la llamó Dulcinea del Toboso" (Unamuno 1992, 166).

No pierde más tiempo, puesto que le esperan "los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que emendar, y abusos que mejorar y deudas que satisfacer" (II, 2). Como observa Angel del Río, "imagina que el mundo está poblado de endriagos, gigantes y doncellas cuitadas; y que él está llamado a resucitar la gloria de la inmortal caballería, reparando injusticias, defendiendo a los débiles y luchando por que en el mundo reinen el heroísmo, la bondad, el amor y la justicia" (Del Río 1982, I477). Como apunta don Miguel de Unamuno, don Quijote, al perder el juicio, "por nuestro bien lo perdió; para dejarnos eterno ejemplo de generosidad espiritual. Con juicio, ¿hubiera sido tan heroico? Hizo en aras de su pueblo el más grande sacrificio: el de su juicio. Llenósele la fantasía de hermosos desatinos, y creyó ser verdad lo que es sólo hermosura. Y lo creyó con fe tan viva, con fe tan engendradora de obras, que acordó poner en hecho lo que su desatino le mostraba, y en puro creerlo hízolo verdad" (Unamuno 1992, 163).

II. 2. La aventura de la venta

Una mañana de julio sale Don Quijote de su casa a buscar aventuras. Pero casi en el mismo instante se da cuenta de que no es armado caballero, y en este caso "conforme a ley de caballería, ni podía ni debía tomar armas con ningún caballero; y, puesto que lo fuera, había de llevar armas blancas, como novel caballero, sin empresa en el escudo, hasta que por su esfuerzo la ganase" (I, 2). Pero Don Quijote no necesita mucho tiempo para encontrar una "graciosa manera" (I, 2) de armarse caballero. Al anochecer, después de haber recorrido los caminos todo el día, fatigado y hambriento, "mirando a todas partes por ver si descubriría algún castillo o alguna majada de pastores donde recogerse y adonde pudiese remediar su mucha hambre y necesidad, vio, no lejos del camino por donde iba, una venta, que fue como si viera una estrella que, no a los portales, sino a los alcázares de su redención le encaminaba" (I, 2). A Don Quijote la venta le parece "un castillo con sus cuatro torres y chapiteles de luciente plata, sin faltarle su puente levadizo y honda cava, con todos aquellos adherentes que semejantes castillos se pintan", y las dos prostitutas que estaban a la puerta le parecen princesas, y las llama "doncellas" (I, 2). Le pide al ventero que le arme caballero, y este, convencido de la locura de su huésped, accede. Don Quijote vela sus armas y no duda en herir a unos arrieros que necesitan agua para su recua, y tratan de quitar las armas. El ventero decide evitar otras desgracias, y le arma caballero con ayuda de las dos prostitutas, en una ceremonia ridícula: "Advertido y medroso desto el castellano, trujo luego un libro donde asentaba la paja y cebada que daba a los arrieros, y con un cabo de vela que le traía un muchacho, y con las dos ya dichas doncellas, se vino adonde don Quijote estaba, al cual mandó hincar de rodillas; y, leyendo en su manual, como que decía alguna devota oración, en mitad de la leyenda alzó la mano y diole sobre el cuello un buen golpe, y tras él,

con su mesma espada, un gentil espaldazaro, siempre murmurando entre dientes, como que rezaba. Hecho esto, mandó a una de aquellas damas que le ciñese la espada, la cual lo hizo con mucha desenvoltura y discreción, porque no fue menester poca para no reventar de risa a cada punto de las ceremonias; pero las proezas que ya habían visto del novel caballero les tenía la risa a raya" (I, 3).

Don Quijote abandona la venta y sigue su camino "tan contento, tan gallardo, tan alborozado por verse ya armado caballero, que el gozo le reventaba por las cinchas del caballo" (I, 4).

II. 3. La aventura del yelmo de Mambrino

En el capítulo 21 de la *Primera parte*, empieza a llover, y el agua caída de las nubes brinda a Don Quijote la "rica ganancia" del yelmo de Mambrino. Por el camino se cruzan amo y escudero con un barbero que lleva sobre la cabeza la bacía típica de su oficio, para proteger su sombrero nuevo de la lluvia. La bacía, "como estaba limpia, desde media legua relumbraba" (I, 21). Don Quijote está convencido de que ha encontrado a un ilustre caballero, que lleva sobre la cabeza el yelmo de Mambrino, ya que "todas las cosas que veía, con mucha facilidad las acomodaba a sus desvariadas caballerías y malandantes pensamientos" (I, 21) y no duda en atacar al barbero y quitarle la bacía, diciéndole "-¡Defiéndete, cautiva criatura, o entriégame de tu voluntad lo que con tanta razón se me debe!" (I, 21). Como siempre, de nada sirven las enérgicas protestas y advertencias de Sancho.

El verdadero yelmo de Mambrino era de oro puro, y protegía a su poseedor, por eso lo buscaban todos los paladines de Carlomagno. El famoso yelmo aparece en el canto XVIII de *Orlando furioso* de Ariosto, y Cervantes había mencionado ya el episodio, pero atribuyendo la victoria y la posesión del yelmo a otro caballero (I, 10), detalle señalado hace tiempo por los críticos. De esta manera, Don Quijote transforma un humilde objeto doméstico en el yelmo sacado de los poemas caballerescos italianos y franceses, y, gracias a la imaginación de Don Quijote, el azófar se transforma en oro. Sancho se ríe, pensando que la cabeza del primer propietario del yelmo tenía que ser inmensa, pero nada desanima a Don Quijote, quien encuentra explicación para todo: "esta famosa pieza deste encantado yelmo, por algún estraño acidente, debió de venir a manos de quien no supo conocer ni estimar su valor, y, sin saber lo que hacía, viéndola de oro purísimo, debió de fundir la otra mitad para aprovecharse del precio, y de la otra mitad hizo ésta, que parece bacía de barbero, como tú dices. Pero, sea lo que fuere; que para mí que la conozco no hace al caso su trasmutación; que yo la aderezaré en el primer lugar donde haya herrero, y de suerte que no le haga ventaja, ni aun le llegue, la que hizo y forjó el dios de las herrerías para el dios de las batallas; y, en este entretanto, la traeré como pudiere, que más vale algo que no nada; cuanto más, que bien será bastante para defenderme de alguna pedrada" (I, 21).

II. 4. La aventura de los delincuentes

Don Quijote y Sancho, caminando "por donde la voluntad de Rocinante quiso, que se llevaba tras sí la de su amo" (I, 21), después de la aventura del yelmo de Mambrino, "don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres a pie, ensartados, como cuentas, en una gran cadena de hierro por los cuellos, y todos con esposas a las manos" (II, 22). Esos hombres encadenados estaban muy bien vigilados: "Venían ansimismo con ellos dos hombres de a caballo y dos de a pie; los de a caballo, con escopetas de rueda, y los de a pie, con dardos y espadas" (II, 2). Se trata de unos ladrones, condenados a galeras, y Sancho le explica a Don Quijote: "Ésta es cadena de galeotes, gente forzada del rey, que va a las galeras" (I, 22). Esto basta para que Don Quijote se indigne y quiera soltar a los ladrones, ya que "comoquiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza, y no de su voluntad" (I, 22). El caballero subraya que es su deber: "aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables" (I, 22). Entre ellos está Ginés de Pasamonte, famoso delincuente, que es llevado con muchas cadenas y mil precauciones. Don Quijote pregunta a cada uno por sus delitos, y, como no entiende la graciosísima jerga de los delincuentes, concluye que son unas inocentes víctimas de la justicia: "De todo cuanto me habéis dicho, hermanos carísimos, he sacado en limpio que, aunque os han castigado por vuestras culpas, las penas que vais a padecer no os dan mucho gusto, y que vais a ellas muy de mala gana y muy contra vuestra voluntad; y que podría ser que el poco ánimo que aquél tuvo en el tormento, la falta de dineros déste, el poco favor del otro y, finalmente, el torcido juicio del juez, hubiese sido causa de vuestra perdición y de no haber salido con la justicia que de vuestra parte teníades. Todo lo cual se me representa a mí ahora en la memoria de manera que me está diciendo, persuadiendo y aun forzando que muestre con vosotros el efeto para que el cielo me arrojó al mundo, y me hizo profesar en él la orden de caballería que profeso, y el voto que en ella hice de favorecer a los menesterosos y opresos de los mayores" (I, 22).

Don Quijote no duda en liberar a los presos, y no le resulta difícil, ya que basta con que acometa a uno de los guardias, y los condenados rompen sus cadenas y vienen a ayudarle.

II. 5. Dulcinea

Pero el caso más nítido es el de Dulcinea, la dama que no existe, el gran amor que Don Quijote imagina. Él sabe que no hay caballero sin dama – "no puede ser que haya caballero andante sin dama, porque tan proprio y tan natural les es a los tales ser enamorados como al cielo tener estrellas, y a buen seguro que no se haya visto historia donde se halle caballero andante sin amores; y por el mesmo caso que estuviese sin ellos, no sería tenido por legítimo caballero, sino por bastardo, y que entró en la fortaleza de la caballería dicha, no por la puerta, sino por las bardas, como salteador y ladrón"(I, 13) –, y comprende que necesita una dama para ser un

verdadero caballero andante. Cervantes relata el episodio de esta manera: "Y fue, a lo que se cree, que en un lugar cerca del suyo había una moza labradora de muy buen parecer, de quien él un tiempo anduvo enamorado, aunque, según se entiende, ella jamás lo supo, ni le dio cata dello. Llamábase Aldonza Lorenzo, y a ésta le pareció ser bien darle título de señora de sus pensamientos; y, buscándole nombre que no desdijese mucho del suyo, y que tirase y se encaminase al de princesa y gran señora, vino a llamarla Dulcinea del Toboso, porque era natural del Toboso; nombre, a su parecer, músico y peregrino y significativo, como todos los demás que a él y a sus cosas había puesto". (I, 1).

El héroe se presenta siempre de esta manera: "yo me llamo don Quijote de la Mancha, caballero andante y aventurero, y cautivo de la sin par y hermosa doña Dulcinea del Toboso" (I, 8). Don Quijote decide imitar a Amadís, y hacer penitencia por Dulcinea, es decir rasgarse las vestiduras y cometer mil locuras, mostrando que sufre por la ausencia de Dulcinea (I, 25).

Describe a su dama de esta manera: "Yo no podré afirmar si la dulce mi enemiga gusta, o no, de que el mundo sepa que yo la sirvo; sólo sé decir, respondiendo a lo que con tanto comedimiento se me pide, que su nombre es Dulcinea; su patria, el Toboso, un lugar de la Mancha; su calidad, por lo menos, ha de ser de princesa, pues es reina y señora mía; suhermosura, sobrehumana, pues en ella se vienen a hacer verdaderos todos los imposibles y quiméricos atributos de belleza que los poetas dan a sus damas: que sus cabellos son oro, su frente campos elíseos, sus cejas arcos del cielo, sus ojos soles, sus mejillas rosas, sus labios corales, perlas sus dientes, alabastro su cuello, mármol su pecho, marfil sus manos, su blancura nieve, y las partes que a la vista humana encubrió la honestidad son tales, según yo pienso y entiendo, que sólo la discreta consideración puede encarecerlas, y no compararlas" (I, 13). Nadie puede dudar de la belleza o de la virtud de Dulcinea sin que Don Quijote lo acometa enseguida.

Pero, cuando decide escribirle una carta, como no tiene papel, la escribe en el librillo de Cardenio, pidiéndole a Sancho que la haga transcribir en cuanto pueda, y le explica que no hay ningún problema con la firma: "Y hará poco al caso que vaya de mano ajena, porque, a lo que yo me sé acordar, Dulcinea no sabe escribir ni leer, y en toda su vida ha visto letra mía ni carta mía, porque mis amores y los suyos han sido siempre platónicos, sin estenderse a más que a un honesto mirar. Y aun esto tan de cuando en cuando, que osaré jurar con verdad que en doce años que ha que la quiero más que a la lumbre destos ojos que han de comer la tierra, no la he visto cuatro veces; y aun podrá ser que destas cuatro veces no hubiese ella echado de ver la una que la miraba: tal es el recato y encerramiento con que sus padres, Lorenzo Corchuelo, y su madre, Aldonza Nogales, la han criado" (I, 25). De esta manera, Sancho se entera de la identidad de Dulcinea, se da cuenta de que la conoce, y proporciona al caballero informaciones sobre ella: "sé decir que tira tan bien una barra como el más forzudo zagal de todo el pueblo. ¡Vive el Dador, que es moza de

chapa, hecha y derecha y de pelo en pecho, y que puede sacar la barba del lodo a cualquier caballero andante, o por andar, que la tuviere por señora! ¡Oh hideputa, qué rejo que tiene, y qué voz! Sé decir que se puso un día encima del campanario del aldea a llamar unos zagales suyos que andaban en un barbecho de su padre, y, aunque estaban de allí más de media legua, así la oyeron como si estuvieran al pie de la torre. Y lo mejor que tiene es que no es nada melindrosa" (I, 25). No hay duda: Dulcinea es una campesina castiza, y Don Quijote la transforma en una princesa.

El caballero siempre proclama su fidelidad a Dulcinea, y su incapacidad de amar a otra mujer. En el castillo de los duques, la criada Altisidora le declara a Don Quijote su amor por la noche, cantando debajo de la ventana del caballero. Pero don Quijote afirma su fidelidad a Dulcinea, diciendo que es la única mujer a quien puede amar: "-¡Que tengo de ser tan desdichado andante, que no ha de haber doncella que me mire que de mí no se enamore...! ¡Que tenga de ser tan corta de ventura la sin par Dulcinea del Toboso, que no la han de dejar a solas gozar de la incomparable firmeza mía...! ¿Qué la queréis, reinas? ¿A qué la perseguís, emperatrices? ¿Para qué la acosáis, doncellas de a catorce a quince años? Dejad, dejad a la miserable que triunfe, se goce y ufane con la suerte que Amor quiso darle en rendirle mi corazón y entregarle mi alma. Mirad, caterva enamorada, que para sola Dulcinea soy de masa y de alfenique, y para todas las demás soy de pedernal; para ella soy miel, y para vosotras acíbar; para mí sola Dulcinea es la hermosa, la discreta, la honesta, la gallarda y la bien nacida, y las demás, las feas, las necias, las livianas y las de peor linaje; para ser yo suyo, y no de otra alguna, me arrojó la naturaleza al mundo. Llore o cante Altisidora; desespérese Madama, por quien me aporrearon en el castillo del moro encantado, que yo tengo de ser de Dulcinea, cocido o asado, limpio, bien criado y honesto, a pesar de todas las potestades hechiceras de la tierra" (II, 44).

Hacia el final de la Segunda Parte, una mañana, don Quijote da un paseo por la playa, y de repente se le acerca un caballero armado, y le reta: "Insigne caballero y jamás como se debe alabado don Quijote de la Mancha, yo soy el Caballero de la Blanca Luna, cuyas inauditas hazañas quizá te le habrán traído a la memoria. Vengo a contender contigo y a probar la fuerza de tus brazos, en razón de hacerte conocer y confesar que mi dama, sea quien fuere, es sin comparación más hermosa que tu Dulcinea del Toboso; la cual verdad si tú la confiesas de llano en llano, escusarás tu muerte y el trabajo que yo he de tomar en dártela…" (II, 64).

Don Quijote le dice, con toda cortesía, que miente, y acepta el duelo. Luchan los dos caballeros, y don Quijote con Rocinante acaban en el suelo. Don Quijote se ve vencido, pero se niega a admitir que hay en el mundo mujer más bella que Dulcinea; prefiere morirse: "Don Quijote, molido y aturdido, sin alzarse la visera, como si hablara dentro de una tumba, con voz debilitada y enferma, dijo: Dulcinea del Toboso es la más hermosa mujer del mundo, y yo el más desdichado caballero de la tierra, y no es bien que mi flaqueza defraude esta verdad" (II, 64). Don Quijote está dispuesto a morirse por su princesa inventada.

Para concluir, nada mejor que las palabras de Francisco Javier Díez de Revenga: “La inexistente Aldonza Lorenzo y la eterna amada inefable Dulcinea del Toboso forman parte de la magia creadora de Cervantes, que genera ficción sin alejarse nunca de su conciencia poética”. (Díez de Revenga 2016: 15).

Referencias bibliográficas

Canavaggio, Jean. 1995. *Historia de la literatura española*, Tomo III, *El siglo XVII*. Traducción del francés de Juana Bignozzi.Barcelona: Ariel.

Cervantes, Miguel de. 2005. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

Díez de Revenga, Francisco Javier. 2016. *Introducción*, in Mianda Cioba, Adolfo Rodríguez Posada, Melania Stancu, Silvia – Alexandra Ştefan (coord.), *El retablo de la libertad. La actualidad del «Quijote»*. Bucureşti: Institutul Cultural Român, pp. 9-15.

Goytisolo, Juan. 2015.*A la llana y sin rodeos*, Discurso de Juan Goytisolo Ceremonia de entrega del Premio Cervantes 2014 http://www.mecd.gob.es/prensa-mecd/dms/mecd/prensa-mecd/actualidad/2015/04/20150423-cervantes/goytisolo.pdf.

Ortega y Gasset, José.1990. *Meditaciones del«Quijote»*. Madrid: Cátedra, Letras hispánicas.

Paz Gago, José María. 2006. La máquina maravillosa. Tecnología y arte en el «Quijote». Madrid: SIAL ediciones.

Río, Angel del. 1982. *Historia de la literatura española*. Barcelona: Bruguera.

Luminiţa VLEJA
(Universidad de Oeste Timişoara)
Raluca Arianna VÎLCEANU
(Universidad de Oeste Timişoara)

La cultura que aporta el alumno: una experiencia sociocultural y lingüística relevante en el análisis de la enseñanza-aprendizaje de ELE

Abstract: (The culture the student provides: a relevant sociocultural and linguistic experience in the analysis of the teaching and learning ELE) When it comes to learning or teaching a foreign language we do not learn only its grammar, but also what it is related to their perceptions, representations, myths, stereotypes, the differences between our culture and other ones, to their cultural and linguistic imaginary, etc., all this terminology varying according to the theoretical options and their authors. From the model of the theoretical framework proposed by Anne-Marie Houdebine-Gravaud to talk about the problem of linguistic imaginary to the recent contributions of authors who are dealing with the impact of cultural imaginary of the Erasmus students, it is a long way which still generates important debates.The literary contest "Felipe Trigo", which is organized at the West University of Timişoara, offered a hopeful perspective to the educational community of several schools in Romania where ELE is being studied. The purpose of this paper is to focus on the impact that writing short stories has on Romanian students and to analyze in our corpus how the identity or cultural value of such linguistic experiment is closely related to affective or symbolic values. Our initiative is motivated by the close relationship between discourse analysis, enunciation, knowledge of the world and coherence, the last being interpreted as pragmatic property, as the result of the interaction of speaker - text –addressee.

Keywords: cultural imaginary, linguistic imaginary, short story, Spanish as a foreign language, discourse analysis

Resumen: A la hora de aprender o enseñar una lengua extranjera no aprendemos solo su gramática, sino también lo relacionado a sus percepciones, representaciones, mitos, estereotipos, al Yo y al Otro, a su imaginario cultural y lingüístico, etc., toda esta terminología variando según las opciones teóricas y sus autores. Desde el modelo del marco teórico propuesto por Anne-Marie Houdebine-Gravaud para tratar la problemática del imaginario lingüístico hasta las aportaciones recientes de autores que se están ocupando del impacto del imaginario cultural en alumnos Erasmus hay un largo camino que sigue generando profundos debates. El certamen literario "Felipe Trigo" organizado en la Universidad de Oeste de Timişoara ofreció una perspectiva esperanzadora a la comunidad educativa de varios centros educativos de Rumanía donde se estudia ELE. Nos interesa abordar en nuestra intervención el impacto de la escritura de relatos breves en alumnos rumanos y analizar en nuestro corpus cómo el valor identitario o cultural de tal experimento lingüístico está estrechamente relacionado a valores afectivos o simbólicos. Nuestra reflexión viene motivada por la estrecha relación que existe entre el análisis del discurso, la enunciación, el conocimiento del mundo y la coherencia, esta última interpretada como propiedad pragmática, o sea resultado de la interacción emisor-texto-destinatario.

Palabras clave: imaginario cultural, imaginario lingüístico, relato breve, español como lengua extranjera, análisis del discurso

Motto: "Para escribir bien hay que escribir mucho, hay que pensar, hay que imaginar, hay que leer en voz alta lo que uno escribe, hay que acertar, hay que equivocarse, hay que corregir las equivocaciones, hay que descartar lo que sale mal." (Adolfo Bioy Casares, https://elduendeenlapalabra.com/la-hora-escribir-bioy-casares/)

1. Introducción

El aprendizaje del español no se reduce solo al ámbito escolar y académico. El toque diferenciador lo dan igualmente los contactos lingüísticos y culturales de los alumnos, su reflexión acerca de cómo hay que descifrar y configurar los códigos de su imaginario cultural, concordando de modo indisoluble conceptualización y aplicaciones prácticas.

En el conjunto de actividades ideadas para acercarse al imaginario cultural de un pueblo y profundizar en sus múltiples capas, nos llamó la atención la expresión escrita, gracias a que esta actividad desenvuelve los enlaces entre el lenguaje y las imágenes, por una parte, y el pensamiento, por otra parte. Últimamente se está insistiendo en la transdisciplinariedad, concepto que supone de por sí el encuentro fructífero de asignaturas en una confluencia que permita interesantes proyectos exploratorios.

El certamen de relatos breves "Felipe Trigo", iniciado en 2014 por la lectora Elisa Moriano Morales junto con el departamento de español de la Universidad de Oeste de Timişoara, un ejemplo concreto de actividad de este género, está destinado a facilitar la expresión escrita en alumnos rumanos que estudian ELE en tres niveles: infantil (menores de 14 años), juvenil (14-18 años), adulto (más de 18 años). Nuestro propósito no es el de acercarnos al análisis de esta tarea exclusivamente desde una perspectiva didáctica, sino también desde unas perspectivas interdisciplinarias (literatura, sociolingüística, lexicología, gramática), lo que permita explicitar las dificultades que afrontan algunos alumnos rumanos nativos a la hora de expresarse de una forma apropiada por escrito en español a través de actividades complementarias generadoras de experiencias personales más globales.

Desde el principio, el objetivo y la organización del concurso, los premios de los mejores relatos y el imprescindible juicio valorativo (en el cartel del certamen se mencionaba que se publicarían las obras premiadas y finalistas[1]) fueron muy motivadores para los alumnos interesados. Como ya se sabe, este tipo de concursos supone, entre otras ventajas, relacionarse con gente y culturas de todos lados del mundo, en este caso la española, aprovechar el acceso a su lengua, literatura, civilización, a su imaginario cultural.

En la primera edición hubo un total 22 relatos de tema libre, inéditos, cuya extensión máxima fue de 3 folios: 7 infantiles, 7 juveniles, 8 adultos. En la segunda edición hubo un total de 33 relatos y en la tercera hubo 36 (10 infantiles, 14 juveniles y

[1] Un primer volumen, mencionado en la bibliografía de este artículo, incluye 11 relatos breves premiados en las ediciones de 2014 y 2015.

12 adultos). Cada alumno presentó su narración escrita en castellano, mecanografiada, grapada e identificada con un lema o pseudónimo en la primera página.

2. Beneficios de la actividad

Es un hecho indiscutible que la lectura y la escritura representan actividades indispensables en el proceso de enseñanza-aprendizaje de una lengua extranjera por medio de las cuales el alumno desarrolla ciertas habilidades en su trayectoria cultural. Es decir, los alumnos construyen nuevos conocimientos, se relacionan con el mundo, piensan, expresan sus pensamientos, crean y comunican sus ideas de una forma coherente.

Hay alumnos que manifiestan dificultades en la elaboración de textos escritos y otros que presentan interés, motivación, placer y escriben con naturalidad porque les gusta, producen textos fundados en su fantasía que para ellos dan sentido a la vida y logran enriquecer sus conocimientos, habilidades y destrezas.

Entre los beneficios que el certamen "Felipe Trigo" les aportó, los participantes especificaron el de haber escrito por puro placer y acerca de un tema libre. Cada edición del concurso se constituyó en un ejercicio propicio para escribir con creatividad y poner en práctica sus conocimientos y su talento, con el fin de mejorar paso a paso sus técnicas de expresión escrita. La actividad sirvió, además, para acercarse al estudio de los microrrelatos como género literario y técnica de escritura[2] y aprovechar el componente motivador inherente a las actividades creativas para fomentar el gusto por la expresión escrita.

El éxito de este tipo de actividad se debe también a que los profesores consiguen impulsar la motivación y el interés de los alumnos por la expresión escrita en español y mejorar el rendimiento escolar y académico. Los participantes pueden plasmar las competencias adquiridas en clase de ELE con las actividades de escritura creativa, mejorar su capacidad de expresión en español y dar voz a sus sentimientos, optimizar la detección, comprensión y expresión de los diferentes aspectos de la creación literaria en español.

Se trata, además, de cultivar en los alumnos, a través de este concurso, el interés crítico por la creación literaria en español y su imaginario cultural y lingüístico. Hay muchos autores que trabajan para divulgar la teoría y el análisis del microrrelato, publican o (co)editan actas de jornadas, coloquios o congresos internacionales (citemos solo un ejemplo en este sentido: *Los mundos de la minificción. Actas de las Jornadas Internacionales de Mini ficción,* Universidad de Las Palmas de Gran Canarias, 2008). Ya en el VIII Congreso Internacional de Minificcción, celebrado en 2014 en la

[2] Los alumnos tuvieron como modelo, entre otros, el libro de Araceli Esteves, *Fisuras en el aire*, Eugenio Cano Publishing Company, 2013, autora barcelonesa que organizó en 2013 en la Universidad de Oeste un taller de escritura de microrrelatos para los alumnos hispanohablantes.

Universidad de Kentucky, Lexington, Kentucky, Estados Unidos, se había ampliado el ámbito de las formas artísticas breves de la microficcion.[3]

3. Algunas consideraciones

3.1. Cuestiones terminológicas

Desde el punto de vista literario aprovechamos la ocasión para explicarles a los alumnos la diferencia que existe entre el relato breve (o microrrelato), llamado el cuarto género narrativo (los otros tres son la novela, la novela corta y el cuento), y otros géneros literarios. El relato breve es un género literario que tiene sus cultivadores, lectores y editores, así como investigadores y críticos dedicados a su estudio. Tal determinación de las diferencias entre las modalidades narrativas nos pareció esencial, ya que en las primeras ediciones del Certamen "Felipe Trigo" nos confrontamos varias veces con esta confusión: algunos alumnos escribieron textos muy subjetivos, que daban su punto de vista sobre un estado de ánimo y cuyo tono personal les aproximaban más bien a los ensayos. La mayoría de los autores de manuales opinan que "la descripción y la narración se consideran más propios de la creación literaria (cuento, novela, poesía épica, etc.), en tanto que la exposición y la argumentación son más adecuadas para los textos informativos y científico-técnicos (ensayos, lecciones, exámenes, etc.)." (Carreter 2001: 192). Pero una diferencia elemental entre un ensayo y un relato breve es la perspectiva que adopta el narrador, su punto de vista a la hora de contar su historia.

Entre los rasgos que se consideran por consenso como propios de los relatos breves los críticos destacan cuatro, que nos parecen esenciales:

1. son narrativos, al contar una breve historia con conflicto, cambio de situación y de tiempo. Sin embargo, hay que añadir que se trata de narrar una historia con un desenlace que impacte;
2. son ficcionales (no se incluyen en el campo de la ciencia, ni de la historia ni del periodismo);
3. son concisos, breves[4];
4. tienen valor estético, ya que se han elaborado con una finalidad artística literaria.

Otras observaciones posteriores y relacionadas con la tipología textual fueron las que hacían referencia a otros términos empleados para denominar el relato breve: *cuento* o *relato mínimo*, *hiperbreve, ultracorto*, *microscópico*, *cuántico*, *bonsái*, *jíbaro, liliputiense, microcuento*, *minirrelato*, *minicuento*, *brevicuento*, etc. y

[3] Los organizadores del congreso mencionaban acerca del envío de propuestas: "Siguiendo con la tradición de los congresos anteriores, este encuentro académico está dedicado a reflexionar sobre las formas breves literarias y artísticas (microrrelato, filminuto, teatro breve, poesía mínima y microensayos) desde marcos teóricos de la minificción y de acercamientos interdisciplinarios y transgenéricos". (http://microfiction.uky.edu/es/programa)

[4] Los críticos distinguen en los microrrelatos "el arte deencapsular ficciones en un espacio textual de brevísima dimensión, donde se ponen en juego múltiples operaciones de condensación semántica y síntesis expresiva". (Tomassini y Colombo 1996: 79)

microrrelato, término que ha alcanzado una mayor aceptación entre los escritores, lectores, editores, críticos e investigadores (ingl. *short-short story*, fr. *microrécit*). En la solapa de la antología *Cien microcuentos chilenos* el antólogo especifica:

> "«Mini-cuentos», «micro-cuentos», «micro-relatos», «minificciones», «cuentos ultracortos», «cuentos brevísimos», «cuentos en miniatura»: son los términos más recurrentes para definir ese corpus que empieza a destacarse en el diversificado desarrollo de la ficción latinoamericana, y cuyo rasgo más evidente es su extrema concisión discursiva." (Epple 2002)

Los críticos consideran además que hay diferencias entre el *microrrelato* y la *minificcion literaria*, que no son sinónimos, ya que esta última es más amplia al referirse a otros géneros muy diversos y de concisión estructural como: el microrrelato, la parábola, la fábula, el haiku, el aforismo, el artículo periodístico o la columna de opinión, etc.

Esta aclaración terminológica es necesaria y útil al mismo tiempo para hacer la distinción entre minificción literaria y minificción cinematográfica (cortometraje, nanometraje, cineminuto) o minificción audiovisual (spot publicitario, videoclip). La palabra microficción también se presta a confusiones, porque se refiere a diferentes géneros: narrativa, poesía, teatro, ensayo, cortometrajes, cómics.

Los críticos de Hispanoamérica "que cuentan con una importante producción de relatos brevísimos (Argentina, México, Venezuela, Chile y, en grado menor, Perú y Colombia) suelen emplear indistintamente como sinónimos minicuento, microrrelato y minificcion (o microficción), aunque se han ido decantando por un término u otro" (Hernández 2015: 10).

Para evitar que estas denominaciones que se han venido empleando en el español no se presten a confusión terminológica, los críticos han propuesto optar por el término de microrrelato, "el cual responde perfectamente, por una parte, a las exigencias semánticas del concepto al que alude y, por otra, se adapta de manera eficaz al principio de economía lingüística, al menos mucho más que cualquier otra nomenclatura compuesta de varios términos, del tipo *relato mínimo*." (Hernández 2015: 10-11).

Otros alumnos escribieron y enviaron para el certamen textos cuya estructura estaba más cerca de la de los diarios[5] que de la de los relatos breves, sin tener en cuenta sus componentes como la trama, el tiempo, los personajes, el espacio. La modalidad narrativa es fundamental para la estructura de los textos del concurso y a la hora de dar a conocer las bases de la convocatoria del concurso estuvo preciso despertar el interés de los alumnos en cuanto a la diferenciación entre los respectivos modelos textuales, géneros y subgéneros. Era pues necesario que los participantes (por lo menos los del nivel juvenil y adulto) delimitaran estos géneros literarios en prosa y se familiarizaran con la manera idónea de escribir para nuestro certamen.

[5] El texto narrativo "es la forma de expresión por la que se cuentan hechos, acontecimientos situados en el tiempo y en el espacio, reales o imaginarios. Un texto narrativo debe comprender una o varias secuencias, en cuyo centro hay, al menos, un personaje caracterizado por determinadas cualidades. Para que el relato progrese, es necesario que haya un proceso de transformación del personaje." (Carreter 2001: 192)

El certamen fue una oportunidad ideal para que los alumnos se enteraran de otras referencias de la literatura universal, como por ejemplo que el microrrelato no es un género muy nuevo, ya que sus precursores son considerados Edgar Allan Poe (1809-1849) y Charles Baudelaire (1821-1867) y, entre otros, algunos clásicos de la literatura española, como Juan Ramón Jiménez (1881-1958), Ramón Gómez de la Serna (1988-1963), Federico García Lorca (1898-1936). Y también el nicaragüense Rubén Darío (1867-1916), el que ejerció una influencia determinante sobre los jóvenes escritores españoles (especialmente con respecto a la literatura modernista, no solo a la creación de microrrelatos).

3.2. El imaginario cultural y lingüístico

Un breve análisis de naturaleza empírica, basado en datos obtenidos directamente de los relatos breves entregados por los participantes, nos podría ofrecer muchas informaciones y detalles sobre la interlengua de los alumnos rumanos, relevantes para la investigación sociolingüística y didáctica. El valor cultural y didáctico de tal experimento lingüístico está estrechamente relacionado a valores afectivos, simbólicos o identitarios.

A la hora de idear sus relatos, cada concursante se estuvo preguntando, más o menos claramente, sobre qué pilares había que fundamentarse para empezar. El resultado fue uno heterogéneo, motivado por argumentos como la edad y el grado de cultura de cada alumno (su imaginario cultural y lingüístico, la manera de imaginarse el mundo y traspasarlo a un breve texto literario). Criterios importantes para la evaluación de los productos escritos por los alumnos, como la creatividad y la originalidad, han determinado al jurado considerar el "tratamiento" del concepto de cultura. Hemos considerado que lengua y cultura no son elementos disociados, sino al contrario, hay una interrelación que está determinada, entre otros, por la subcompetencia sociocultural. Los elementos culturales, el imaginario cultural y lingüístico no son elementos aislados, sin relación entre ellos. Los sociolingüistas, los antropólogos, los etnógrafos consideran que la cultura no debe interpretarse como una visión estereotipada que los alumnos solo tienen que almacenar. Los símbolos, las creencias, las presuposiciones se expresan, con mayor o menor intensidad, en la comunicación oral y escrita. En el caso de nuestro concurso, una vez más, estos elementos desempeñan un papel importante, ya que cada cultura fragmenta y organiza la realidad a su manera y los alumnos tendrán que saber descubrirlo y expresarlo de forma ilustrativa.

En algunos textos presentados en el certamen hubo representaciones estereotipadas: mujeres que se representan en casa, cuidando de los niños, educándolos en el conocimiento del mundo, encargadas de las tareas domésticas o esperando en vano a un hijo desaparecido; otras que lucen guapas y elegantes; en el micromundo de algunos relatos se imaginan cambios de roles de los personajes de cuentos y la ruptura con la tiranía de la belleza; se inventan viajes hacia lugares imaginarios (Gatalina, una ciudad maravillosa; una ciudad donde nadie soporta a nadie; Eurogato; América; huecos secretos que representan la frontera hacia un

nuevo mundo; el país o los edificios de chocolate; un bosque o un jardín animados; una playa; una isla; una comisaría; un bufete de abogados; la propia habitación o la de un hospital; una estación de trenes; un pueblo pequeño; la casa de los abuelos; un aula de clase) o a épocas imaginarias (la época de Cristóbal Colón; el año 2600; una cápsula del tiempo; unas vacaciones de verano).

En este imaginario cultural individual se instituyen intercambios de papeles entre hombres y animales, no sin una mirada irónica o crítica de la sociedad; los animales adoptan papeles de seres humanos, se convierten en hombres o mujeres en una serie de imágenes icónicas del mundo del trabajo (el jefe que agobia a sus empleados). El mundo de la diversión esta imaginado raras veces (un espectáculo de circo, unas vacaciones).

En varios textos se cuentan sueños (felices o infelices; algunos viajes imaginarios también tienen que ver con un sueño que acaba mal o bien). No faltan de los relatos presentados en nivel infantil los mercados ni los tenderetes llenos de dulces, como las piruletas o los algodones dulces coloreados ni la jalea a sabor de fresas ni las grageas que ayudan a encontrar la inspiración literaria. El lector está trasladado a veces a ciudades maravillosas donde las escuelas y los museos son de chocolate blanco con crema de azúcar quemado, los tejados de chocolate amargo, el asfalto y la carretera de chocolate con avellanas, los medios de transporte de chocolate con caramelo.

A la diferencia del imaginario cultural de los países donde los niños leen de pequeños historietas, narrativas gráficas (comics, tebeos, monos[6]) que abundan en las librerías, el imaginario cultural y lingüístico de los niños y adolescentes rumanos (que están empezando a enterarse y a gustar este tipo de lecturas) se ajusta de forma peculiar a los códigos culturales en estas producciones escritas, por lo menos desde el punto de vista lingüístico y semiológico. El análisis del discurso y los elementos que lo determinan (socio)culturalmente (la enunciación, el conocimiento del mundo, la coherencia y la cohesión de los textos, el resultado de la interacción emisor-texto-destinatario, las presuposiciones, estas últimas interpretadas como propiedad pragmática) no se deben separar. El contexto está culturalmente determinado y todos estos factores tenían que ponerse en marcha a la hora de escribir cada relato breve y analizarlo/evaluarlo en consecuencia.

Entre las teorías que analizan el imaginario lingüístico destaca la de A.-M. Houdebine-Gravaud (2002), que estudió la producción lingüística de los hablantes, sus representaciones sociales y subjetivas con respecto a sus mensajes y a los de otros.

4. Criterios de evaluación y corrección

El jurado que leyó los textos presentados por los alumnos estableció como criterios de evaluación algunos parámetros relacionados con:

[6] Con el nombre "monos" "se designaba durante el siglo XIX y durante los primeros años del siglo XXa las ilustraciones o dibujos que acompañaban un texto y, por extensión, a las viñetas humorísticas y, también, a las historietas." (https://www.tebeosfera.com/publicaciones/monos_1904_el_liberal.html)

- el léxico;
- la ortografía;
- la gramática;
- la coherencia y cohesión para la gramática del texto;
- la calidad literaria: originalidad, imaginación, tema y adecuación.

Uno de nuestros deberes, al publicar los relatos breves de la primera y segunda edición del concurso de relato breve "Felipe Trigo", ha sido la corrección de los textos que se ha llevado a cabo con la intención de mantener la uniformidad del escrito y de solucionar incorrecciones relacionadas con el léxico, la sintaxis, la ortografía. Esta operación, necesaria y útil, le correspondió a la siguiente lectora del Lectorado español de Timişoara, Rosa Estrella Jaén, quien revisó los textos recogidos en vista de su publicación, iniciativa que permitió detectar y corregir ciertas deficiencias gramaticales y ortográficas (la acentuación gráfica, especialmente; hubo errores de acentuación, por interferencia con el rumano, desaciertos explicables, que no aparecen en el código oral) para que los futuros lectores y eventuales concursantes leyeran y disfrutaran de unos textos correctos y atractivos.

Aunque la mayoría de los participantes en el concurso eran "escritores" principiantes, algunos fueron capaces de elaborar textos que contenían un desarrollo consistente, con una estructura muy clara, textos coherentes y bastante bien construidos desde el punto de vista gramatical. Los errores encontrados estaban en dependencia del nivel de aprendizaje de cada estudiante.

Como regla general se desprende que los alumnos que están en un nivel inicial o intermedio tienden a cometer errores por interferencia de la lengua materna o errores intralinguales: tienen problemas para mantener la concordancia y expresar el tiempo verbal adecuado, no conocen las reglas del *Si condicional* o el uso de los tiempos del subjuntivo, cometen faltas de ortografía, desconocen o no aplican las reglas de acentuación gráfica, usan incorrectamente ciertas preposiciones. En cambio, los que están en un nivel avanzado manifiestan un mayor control de los diferentes aspectos de la composición escrita (gramática, ortografía, puntuación) y solo cometen errores relacionados con conocimientos previos y que pueden llegar a ser fosilizados.

La pregunta habitual, a la hora de organizar certámenes para nuestros alumnos, es ¿cómo se podrían reducir estos deslices? La principal ventaja es que hay más profesores correctores y que después del concurso se pueden explicar y aclarar con los alumnos los errores de cada texto. De ambas ediciones anteriores del certamen hemos seleccionado un inventario de errores frecuentes:

4.1. El acento ortográfico

4.1.1. Falta del acento ortográfico en pretérito indefinido:

***Llegue** a la conclusión de que ya era hora de partir.
*Me **tumbe** en la hierba para descansar un poquito.
***Junte** todas mis fuerzas y corrí hasta la cima.
*Cuando ***llegue*** me sentía tan enorme.

*Se ***enrollo*** en la rama y observó mis movimientos con una mirada excitada.
Resbale, pero no caí.
*Me ***prepare*** para subir. Pero en cuanto la manzana ***toco*** la madera su cuerpo desapareció.
*Cuando ***llegue*** al suelo rompí a llorar.

4.1.2. Pronombres que no deben llevar tilde:

**té* ruego

4.1.3. Palabras agudas acabadas en -s:

Se proyectaban en la hierba bailando al ***compas*** del viento.
-¡Hola niña! ¿Cómo ****estas***?
****Estas*** mintiendo.

4.1.4. Confusión entre continúo, continuó y continuo:

El terremoto ****continúo*** y yo ya casi estaba enterrada hasta la nariz.

4.1.5. Interrogativas directas e indirectas:

No podía explicarme ****como*** un ser tan maravilloso pudiera necesitar mi ayuda.
*¿***Porque*** Gatalina?
Empezó a preguntarse ****porque*** ellos vivían en ese barrio.
Le costaba entender ****porque*** ellos vivían en un mundo tan lejano.
Fue la primera vez ****qué*** oí que existía un lugar como ese.
Empezó a caminar entre los tenderetes sin saber ****donde*** mirar primero.

4.1.6. Confusión entre el verbo hacer en imperfecto y la preposición (hipergeneralización):

Fui ****hacía*** las rocas que había al final del bosque para buscar cobijo.

Como ya se sabe, la RAE ha ido cambiando algunas normas ortográficas y estos son dos ejemplos que siguen creando problemas y confusiones por escrito:

Sólo imaginaos la carretera vacía al anochecer.
No soy ***sólo*** tu enfermera, soy tu hija, Gloria.
Estoy convencido de que ***ése*** es el lugar donde nos volveremos a encontrar.

4.2. Preposiciones

4.2.1. Usar unas preposiciones por otras (traducción literal de la lengua materna):

Creo que este va a ser un buen número ****de*** mi periódico y sobre todo un recuerdo hermoso para mí.
El suelo empezó a temblar haciendo que ****en un*** final perdiera el equilibrio
****En un*** final conseguí coger la manzana.
El sol ****de*** lo alto del cielo parecía brillar más que nunca. *
-¿Quieres probarlos? Se llaman taiyaki, están ****rellenados con*** chocolate.

4.2.2. Uso de la preposición *en* con verbos de movimiento:

Estaba ansiosa por acabar de comer cuanto antes y correr ****en*** su habitación.

4.2.3. Omitir preposiciones necesarias:

Había mucho ruido que parecía venir * (*detrás* de) los edificios.

Era un día de verano muy caluroso y * (en) el país de chocolate se organizó un espectáculo de talentos.

4.2.4. Usar preposiciones innecesarias:

Y hasta que Negro entró en mi vida maullando ***en** un sábado, a las cuatro de la mañana.

Le dije **a él.*

4.3. Verbos

4.3.1. Mala ortografía

En el pretérito indefinido, además de la falta del acento, hubo más errores: ***torso** a la derecha (del verbo torcer).

4.3.2. Confusion ser/estar

- ¡Hola! *Estoy Algocalmina!

4.3.3. Uso del *Si condicional*:

*Si ***estaríamos*** todos anexos uno al otro…

Empecé a preguntarme qué ***hubiera pasado** ***si habría ido*** por los otros caminos, a lo mejor no habría tenido que subir una cuesta tan horrible.

4.3.4. Correspondencia de los tiempos en subjuntivo

Decidí tumbarme en el suelo y esperar a que ***se me pase**…

No quería que esto ***suceda**, pero...

…explicaron para que ***sirvan*** las escuelas…

4.3.5. Reglas del uso del subjuntivo

No hay día en el que no me **arrepiento de la decisión de tenerte en mi casa.*

Este gato sabe muy bien que maullar excesivamente va a resultar en **echarnos a los dos fuera del cine.*

No es normal que la Naturaleza **protege a sus criaturas.*

4.3.6. Confusión participio-gerundio (formas parecidas)

Los niños llevaban un traje tradicional **llamando Milka.*

El rey del país de chocolate, **llamando Max Samba Gonzales, llevaba el mismo traje "Milka".*

4.3.7. Correspondencia y uso de los tiempos en indicativo

Ella sabía que mañana **tengo* un concurso.

*Preguntó si necesitaba ayuda para descifrar lo que ***pone**.*

***Estuve** encantada de ver que, aunque tan lejos de nuestro mundo, este país **consigue* estar al corriente con la tecnología y la moda.

*También pensé que a lo mejor todo ese esfuerzo ***será** en vano.*

4.3.8. Verbos activos utilizados como reflexivos (por analogía con el rumano)

*La vuelta comenzó en su castillo y ***se acabó** en la cascada de chocolate.*

*El camino fácil ***se resultó** ser difícil.*

****Me pensaba*** que no era verdadero.

4.4. Adjetivos

Un público muy ****largo***.
…tierra calentita, ****humida***…
****defecto*** (por defectuoso)

4.5. Pronombres

*Una página ***de mí***.
*Hubo unos niños ***al cual*** Dios deseo….

4.6. Exclamaciones

*Que ironía!...

4.7. Traducción literal de la lengua materna

*Organizó por **la** primera vez un espectáculo de talentos.*
*No conseguí **hacer** ni un paso.*
*Una especie de serpiente empezó a descender por el tronco del **árbol fijándome con sus ojos rojos como la sangre.***
*La sombra volvió a ponerse delante **mía**.*
*-Rey Jasón Alexander Woodley, delante **suya** se encuentran Issac Lahey y Lydia Lahey.*
*Me llamo Beatriz y vivo en la ciudad Gatalina, que se ubica sobre el continente Eurogato, territorio muy **lejos** de vuestro mundo.*
*Laila tenía muy pocos amigos, especialmente en las vacaciones de verano cuando todo el mundo **se tiraba.***
*Pero cuando este pensamiento quiso **cruzarle** por la cabeza, algo le robó la atención.*
*Afortunadamente en la escuela había como actividad extraescolar **aprender** japonés.*
*¿Por qué me dejaste ahora **que** más te necesitaba?*

5. Conclusión

El concurso de relato breve “Felipe Trigo” en Timișoara, propuesto cada año por el Departamento de Lengua española de la UVT, representa una manera práctica de promover la escritura entre alumnos y estudiantes de ELE que, a través de su actividad, desarrollan su creatividad, demuestran su talento y transmiten sus ideas, pensamientos y sentimientos de una forma original, mostrando su esfuerzo e ingenio en el acto de la producción escrita. Por otra parte, como el tiempo dedicado a la lectura y a la expresión escrita no es suficiente, los alumnos tienen la posibilidad de complementar su educación escolar, de ampliar su vocabulario, de crecer aprendiendo por medio de un proceso activo y complejo que les ayuda a medir sus habilidades con otros alumnos, a desarrollar un pensamiento crítico, a ser competentes y eficientes y a comprender la complejidad del acto de escribir.

A partir de la idea de organizar el certamen “Felipe Trigo”, que se ha abierto para los alumnos que estudian ELE en varios niveles, resulta que hay interés en

escribir y leer textos cortos. En este contexto, este concurso se presenta como una excelente alternativa de escribir en español.

Tras las ediciones de este certamen hemos podido comprobar cómo el arte literario se transforma en una herramienta determinante al servicio de la reflexión vinculada a la expresión escrita de nuestros alumnos. Les sirven de inspiración sus lecturas y de criterio singularizador las distinciones entre los géneros literarios en prosa ya mencionados, con modelos textuales y límites genéricos diferentes: la novela, la novela corta, el cuento, el relato breve, el microrrelato.

La publicación de los relatos breves ganadores se realizó con el fin de dar a conocerlos e intensificar su impacto en el desarrollo de la expresión escrita en español de nuestros estudiantes. Las narraciones producidas por los participantes, estimuladas por una metodología experimental, son una muestra de cómo se puede incitar la percepción de la realidad para después imaginar e intentar contar el mundo de forma literaria. La formación desde la escritura estimula el pensamiento creativo y amplía el horizonte intelectual de los alumnos.

La relación entre leer y escribir es muy estrecha y siempre enriquecedora. En este sentido deberíamos citarles a nuestros alumnos el famoso lema de Francisco Umbral: "escribir es la manera más profunda de leer la vida." Escribir, pues, es una técnica segura para el desarrollo lingüístico general de nuestros alumnos. Y para incentivarlos, habrá mejor lema que: "El talento, en buena medida, es una cuestión de insistencia."?

Referencias bibliográficas

VV.AA. 2015. *Premios del Certamen literario "Felipe Trigo"*, Iª edición 2014, IIª edición 2015. Timişoara: Editura Waldpress.

Casares, Bioy, *A la hora de escribir*, en https://elduendeenlapalabra.com/la-hora-escribir-bioy-casares/

Epple, Juan Armando. 2002. *Cien microcuentos chilenos*. Santiago: Editorial Cuarto Propio.

Esteves, Araceli. 2015. *Fisuras en el aire*, Eugenio Cano Publishing Company.

Hernández, Darío. 2015. *Chintesenţe narative. Antologie de micropovestiri spaniole/ Quintaesencias narrativas. Antología del microrrelato español.* Ediţie şi introducere de Darío Hernández. Traducere de Dana Diaconu. Edición e introducción de Darío Hernández. Traducción de Dana Diaconu. Ediţie bilingvă. Iaşi: Editura Muzeelor Literare.

Houdebine-Gravaud, A.-M. (éd.) 2002. « L'imaginaire linguistique : un niveau d'analyse et un point de vue théorique », dans *L'imaginaire linguistique*. Paris: L'Harmattan, p. 9-21.

Lazaro Carreter, F. (coord.). 2001. Lengua castellana y literatura. Bachillerato 2. Barcelona: Anaya.

Roas, David. 2008. "El microrrelato y la teoría de los géneros", en Irene Andres-Suárez y Antonio Rivas, eds., *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto.

Tomassini, Graciela y Colombo, Stella Maris. 1996. "La minificción como clase textual transgenérica", en *Revista Interamericana de Bibliografía*, XLVI, 1-4.

El Cuento en Red. Revista electrónica de teoría de la ficción breve, en http://cuentoenred.xoc.uam.mx/

http://escuelaliteraria.com/cursos/cursos-de-invierno/taller-brunch-microrrelato/

https://www.tebeosfera.com/publicaciones/monos_1904_el_liberal.html

Teatru

Theatre

Eleonora RINGLER-PASCU
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Aventura traducerii unui text literar: *Immanuel Kant* de Thomas Bernhard

Abstract: (The Adventure of Translating a Literary Text: *Immanuel Kant* by Thomas Bernhard) The translation of the drama *Immanuel Kant* by Thomas Bernhard follows certain adventurous stages, as the process of „translation" started with a practical procedure for the Hungarian State Theatre "Csiky Gergely" from Timișoara. As the audience who does not understand Hungarian needed for the premiere (December 11, 2011 / stage director Alexandru Colpaci) a Romanian simultaneous alternative, this had been accepted by the author of this paper. The challenge to work on Thomas Bernhard's difficult dramatic text, resulted finally in a literary translation that had been published at the Diacritic editing house (2013), with the aim to offer it to a larger audience. The specific Bernhard writing style consists in repeating certain structures that are profoundly musical, so that each idea is included, followed and developed in a crescendo, resembling an infinite spiral, leading to paroxysm. The non-metaphorical language, having a musical counterpoint rhythm, lacking any punctuation marks, overwhelms with its alternative mechanical style, while repetition is reaching an aesthetic and philosophical range.

Keywords: Thomas Bernhard, translation, intercultural interference, aesthetic reception, musicality

Rezumat: (Aventura traducerii unui text literar: *Immanuel Kant* de Thomas Bernhard) Traducera textului dramatic *Immanuel Kant* de Thomas Bernhard parcurge un traseu al aventurilor, începerea procesului „traducerii" fiind motivat de o procedură practică a Teatrului Maghiar de Stat "Csiky Gergely" din Timișoara. Publicul necunoscător al limbii maghiare avea nevoie de o variantă în limba română pentru a urmări prin traducere simultană spectacolul montat de regizorul Alexandru Colpaci (premiera în 11 decembrie 2011), ceea ce a fost acceptat de autoarea acestui studiu. Provocarea de a se apropia de textul dificil al dramaturgului austriac Thomas Bernhard s-a finalizat prin publicarea traducerii literare la Editura Diacritic (2013), cu scopul de a oferi acest text unui public larg. De remarcat stilul specific de scriere bernhardian, și anume structura repetitivă și profund muzicală, în care fiecare idee este prinsă, urmărită și dezvoltată într-un crescendo, asemenea unei spirale infinite, ce duce la paroxism. Limbajul nemetaforic, ritmat ca un contrapunct muzical, lipsit de interpunctuație, învăluie cu mecanica sa alternativă, iar repetiția este ridicată la rang de principiu estetic și filosofic.

Cuvinte-cheie: Thomas Bernhard, traducere, interferență culturală, receptare estetică, muzicalitate

Dramaturgul austriac Thomas Bernhard (1931-1989) are faima unui „rebel", unui „tragician vesel", unui „manierist al mâhnirii", unui „virtuoz al deznădejdii" - etichete fidele tematicii abordate și stilului de scriere. Teatrul înseamnă pentru Bernhard un proces mental, pe care-l transpune în coduri teatrale. În lumea scenei, creată de scriitorul austriac, personajele sunt copleșite de situații tragicomice și trebuie să recunoască, într-un final, eșecul căruia le sunt supuse. Metoda specifică de expunere a procesului de dezintegrare și a eșecului constă în stereotipia verbală și

gestuală, în automatisme de marionetă, realizate prin accentuarea situațiilor tragicomice, grotești, deseori la limita hilarului. Sfera tragicomediei se re-scrie, deoarece apare tendința de suprapunere între comedie și tragedie, efectul comicului plasându-se la granița cu tragicul, și invers, iar deseori diferența între cele două genuri este anulată. „Textul poate fi citit ca o tragedie, dar și ca o comedie, iar mecanica textelor este alcătuită în așa fel încât cititorul, cu cât este mai conștient de ceea ce citește, să fie hărțuit de aceste opoziții, astfel că, într-un final, să nu mai perceapă dacă are de-a face cu o tragedie sau cu o comedie."[1]

Conceptele tradiționale de „tragedie" și „comedie" își pierd legitimitatea în contextul actual, deoarece ele nu mai pot coexista drept genuri de sine stătătoare, cert fiind că pot fi schimbate între ele sau pot chiar să se identifice. Actorul Bernhard Minetti confirmă existența și, totodată depășirea granițelor acestor genuri: „Bernhard este pentru mine suveranul absolut în domeniul tragicomediei. Deseori îmi întâlnesc spectatorii, după reprezentațiile cu piesele lui Bernhard, citând aceeași replică. Unii o găsesc comică, alții, tragică, dar în timp ce joc, eu, personal, nu mă gândesc la comedie sau la tragedie. Eu simt doar un punct filosofic de la care încep să-mi pun întrebări: Cum definim existența? Din perspectivă comică, sublimă sau tragică? Suntem asemenea animalelor, suntem eroi sau biete viețuitoare? Depinde, în funcție de cum ne percepem, de cum acționăm sau cum trăim. Dar, totodată, oscilăm între aceste definiții, de parcă ar fi simple simțiri."[2]

În textele dramatice ale lui Thomas Bernhard comicul și tragicul sunt omniprezente, iar mecanica lor este în așa fel transpusă, încât opoziția dintre comedie și tragedie se pierde, astfel încât se poate vorbi despre o comedie cu trăsături tragice, sau despre o tragedie cu trăsături comice. Comicul se manifestă prin provocarea hilarului, iar comedia este singura care-l poate controla. Hilarul legitimează existența comicului și, totodată, anulează tragedia ca metodă. Se poate constata o relație strânsă a hilarului cu bufoneria, în această relație profilându-se un program special al râsului („Lachprogramm")[3], înrudit cu teoria hilarului la Schopenhauer.

---

[1] Schmidt-Dengler, Wendelin: 1986. *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl, p.137. „Man kann den Text als Tragödie, man kann ihn als Komödie lesen, und die Mechanik der Texte ist darauf ausgerichtet, daß der Leser, je bewußter er liest, zwischen diesen Opositionen hin und her gerissen wird, ja, daß er nicht mehr weiß, ob er gerade mit einer Trgödie oder einer Komödie zu tun hat." (trad. în limba română: Eleonora Ringler-Pascu).

[2] Minetti, Bernhard: 1990. *Bernhard*, în: *Thomas Bernhards Werkgeschichte*. Jens Dittmar (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 219 „Bernhard ist für mich der absolute Souverän auf dem Gebiet der Tragikomödie. Wie oft treffe ich Zuschauer aus meinen Bernhard-Aufführungen, die mir jeweils dieselbe Stelle zitieren: Die einen finden sie komisch, die anderen tragisch, aber ich denke weder an Komik noch an Erschütterung, während ich spiele. Ich spüre da immer wieder den philosophischen Punkt, an dem ich zu fragen beginne. Wie definieren wir Existenz? Aus der komischen Perspektive, aus der erhabenen, aus der tragischen? Sind wir wie Tiere, sind wir Heroen oder Kümmerlinge? Je nachdem, wie wir uns verstehen, handeln oder erleben. Aber wir wechseln auch zwischen all diesen Definitionen hin und her, als wären sie nur Empfindungen." (trad. în limba română: Eleonora Ringler-Pascu).

[3] Vezi: Schmidt-Dengler, Wendelin: 1986. *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*, ed. cit.

Tragicul este mereu estompat prin acceptarea din partea individului a faptului că face parte dintr-o comedie universală („Welt-Komödie"). Teatrul lui Bernhard pulsează de viață și idei, cu personaje care, în pofida răcelii și agresivității lor, impun prin vitalitate, dar și prin expresia convingătoare a vieții lor interioare, redată printr-o mixtură de tonuri tragice, comice și tragicomice. În scene construite cu exactitate, în constelații complexe, prind contur situații dramatice exemplare, preponderent relații de interdependență maladivă, de atașamente nocive sau infirmități care se condiționează pentru a se anihila în cele din urmă. De fapt avem de-a face cu o psihoanaliză de tip „iubire-ură", finalitatea relațiilor fiind mereu eșecul.

Despre teatru Thomas Bernhard afirmă: „După părerea mea, dramaturgia este în primul rând ceva ce are de-a face cu limbajul. Evident că există un teatru al tumbelor, unde oamenii se dau de-a berbeleacul, unde mereu se deschid și se închid uși, unde în fiecare clipă se finalizează un destin și apoi fiecare cinci minute, domnește plictisul. În piesele mele e cu totul altfel: trebuie să asculți. Drama mea se naște treptat, din limbaj – dar nu drama mea personală, ci viziunea mea despre literatura dramatică."[4]

Referindu-se la principiul textelor dramatice bernhardiene, la reducerea acțiunii scenice la un minimum, la metoda de scriere manieristă, Wendelin Schmidt-Dengler propune ca acestea să fie receptate drept jocuri auditive („Hör-Spiele"), respectiv jocuri mentale („Denk-Spiele") sau jocuri mental vizuale („Denk-Schau-Spiele")[5]. De remarcat stilul specific de scriere, și anume structura repetitivă și profund muzicală, în care fiecare idee este prinsă, urmărită și dezvoltată într-un crescendo, asemenea unei spirale infinite, ce duce la paroxism. Sub cascadele frazelor ce-și rostogolesc tiradele în gol, repetând la nesfârșit aceleași formulări, uneori cvasi tautologice, într-o formă paradigmatică, plasată între afirmație și negație, se manifestă originalitatea stilului. Limbajul nemetaforic, ritmat ca un contrapunct muzical, lipsit de interpunctuație, învăluie cu mecanica sa alternativă, iar repetiția este ridicată la rang de principiu estetic și filosofic, dat fiind faptul că tot ce se întâmplă nu e decât o repetare a unui fapt anterior. Analogia cu muzica legitimează poziția specială a acestui gen artistic. În cadrul textelor dramatice, afinitatea dintre muzică și limbaj se poate observa cel mai bine în ritmul limbajului, prezent în dialog sau monolog. Discuțiile interminabile ale protagoniștilor se concentrează asupra tragediei produse, de fapt rezultatul gândirii pesimiste față de mersul istoriei care tinde să se repete. În genere, tematica textelor sale dramatice surprinde eșecul individului într-o lume indiferentă, lipsită de sens, în încercarea

[4] Bernhard, Thomas: 1981. *Interview*, în: Nicholas Meyerhofer: *Thomas Bernhard*. Berlin. Colloquium Verlag. 1989, p.3 „[M]einer Meinung nach ist Dramatik doch etwas, was in erster Linie mit Sprache zu tun hat. Es gibt natürlich auch ein Theater der Purzelbäume, wo die Leute sich überschlagen, ununterbrochen Türen auf- und zugehen, alle Augenblicke Schicksale sich vollenden und dann vielleicht alle fünf Minuten fad sind. Bei meinen Stücken ist das anders: man muß hinhören. Aus der Sprache, langsam entwickelt sich mein Drama – also nicht mein persönliches, aber meine Vorstellung von dramatischer Literatur." (trad. în limba română: Eleonora Ringler-Pascu).

[5] Schmidt-Dengler, Wendelin: 1986. Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard, ed.cit., p. 107.

disperată de a depăși izolarea autoimpusă care duce spre eșec, nebunie sau chiar autodistrugere. Un exemplu de eșuare umană, demonstrată prin tematizarea degradării psihicului, este prezent în comedia/tragicomedia *Immanuel Kant* (1978, premiera absolută având loc în același an la Württembergisches Staatstheater in regia lui Claus Peymann), în cadrul căreia dramaturgul ne oferă cheia viziunii sale despre teatru și viață: „Teatrul e anacronism. Totul e caricatură."

Traducerea textului dramatic *Immanuel Kant* de Thomas Bernhard parcurge un traseu al aventurii, începerea procesului „traducerii" fiind motivat de o procedură practică a Teatrului Maghiar de Stat "Csiky Gergely" din Timișoara. Publicul necunoscător al limbii maghiare avea nevoie de o variantă în limba română pentru a urmări prin traducere simultană spectacolul montat de regizorul Alexandru Colpaci (premiera în 11 decembrie 2011), ceea ce a fost acceptat de autoarea acestui studiu. Provocarea de a mă apropia de textul dificil al dramaturgului austriac Thomas Bernhard s-a finalizat prin publicarea traducerii literare la Editura Diacritic (2013), cu scopul de a oferi acest text unui public larg. Etapele transpunerii textului s-au desfășurat în trei timpi: prima etapa s-a materializat în textul de uz intern pentru Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely", așa numita traducere de „serviciu", transmisă prin traducere simultană la cască, sincronizată cu replicile actorilor de pe scenă. Pentru a realiza o traducere adecvată cu cerințele scenei a fost necesară prezența la ultimele repetiții, adaptarea la întregul proces scenic, pentru a se produce o simultaneitate la nivel de recepție-emisie. În cadrul celei de-a doua etape am reluat prima variantă, pe care am adaptat-o pentru spectacolul lectură cu studenții de la secția de actorie a Facultății de Muzică și Teatru, Universitatea de Vest din Timișoara, prezentat la Biblioteca Centrală „Eugen Todoran" (12.12.2011) în cadrul proiectului „Teatru la bibliotecă" coordonat de Daniela Magiaru / Șilindean și de mine. Ecoul pozitiv m-a îndemnat să reiau cu minuțiozitate fiecare replică în parte și să finalizez o traducere literară pentru publicul iubitor de teatru, cel care dorește să citească sau chiar să recitească textul. Editura Diacritic a înțeles acest mesaj și mi-a acordat încrederea deplină prin publicarea în 2013 a textului integral, completat de o prefață concepută de Daniela Magiaru / Șilindean și de o postfață realizată de mine.

Traducerea este cea care relevă munca traducătorului, celui care recreează universul și contextul operei originale, în special acel context de sensuri multiple ale textului „pur". Reproducerea contextului verbal poate fi considerată drept o pre-etapă a interpretării. În această situație este important să fie redată polisemia textului inițial, fără a impune propria interpretare a traducătorului, ci, dimpotrivă, să ofere receptorului acea multitudine de sensuri oferite de autor, acel labirint prin care fiecare are posibilitatea de a-și găsi propria cale de interpretare. Anatomia internă a textului și complexitatea structurilor se impun, și astfel ele se oglindesc prin transpunere într-un nou spațiu lingvistic și cultural, în încercarea de a dobândi perspectiva plurală inițială.

Respectând poetica textului bernhardian original, am încercat să reconstruiesc structurile lingvistice, să reinterpretez compoziția inițială, să refac specificitatea

stilistică și să redau universul aparte a tragicomediei. O atenție deosebită am acordat relației dintre formă și conținut, respectiv esteticii textuale, luând în considerare componenta lexicală, structurile semantice și categoriile gramaticale. Solicitând straturile vocabularului, respectiv capacitatea derivată și de compunere a limbii române, am încercat mereu să găsesc „cuvântul" și ritmul adecvat. Pe parcursul transpunerii textului dramatic am întâmpinat unele dificultăți în redarea unor termeni și anumitor expresii specifice limbii germane. Astfel am încercat să găsesc termeni echivalenți care să se integreze armonios în textura propusă spre lectură.

Dacă ne apropiem de text, aflăm despre Immanuel Kant că circulă zvonuri, conform cărora se spune că nu ar fi ieșit niciodată din Königsberg, ceea ce este infirmat prin piesa lui Thomas Bernhard. Această legendă este deconstruită deja din start, o metodă care subliniază paradoxul afirmațiilor și intenția de a crea o comedie, poate chiar o parodie. Astfel cititorul, respectiv spectatorul, află că filosoful a călătorit incognito, de cele mai multe ori fiind însoțit doar de Friedrich, dublul său paseriform, acel animal „superfilosofic" din rasa Psittacus erithacus, cel care depozitează toată știința lui Kant.

KANT
Tot ceea ce am gândit vreodată
am stocat în Friedrich
Îl pierd pe Friedrich
Pierd totul [6]

Ilustrul filosof este plasat în punctul central al unei lumi care ne duce cu gândul la corabia nebunilor, dar și la povestea Titanicului. El este cel care polarizează în jurul său protagoniștii tragicomediei, diverse caricaturi, toți cei care-l însoțesc în voiajul fictiv peste ocean spre America. Vaporul este populat de diverse personaje stranii, caracterizate prin stereotipii verbale și automatisme de marionetă. De remarcat este faptul că doar foarte puține personaje poartă nume proprii, cu excepția lui Kant, al lacheului său Ernst Ludwig și în mod paradoxal al papagalului său Friedrich. Restul protagoniștilor sunt doar reprezentanți al unor personaje informale – Milionara, Căpitanul, Amiralul, Colecționarul de artă, etc.

Scopul călătoriei lui Kant este unul dublu – decernarea titlului de Doctor Honoris Causa din partea Universității Columbia și speranța de a-și recăpăta vederea, slăbită din cauza unui glaucom. O poveste simplă, ancorată însă într-o compoziție minuțios gândită.

Replicile personajelor sunt adesea rostite papagalicește, repetiția și mai ales tautologia intenționată fiind procedeul prin care Bernhard subliniază hilarul situațiilor construite. De fapt Kant trăiește simultan în două lumi – pe de-o parte lumea pe care i-o administrează cu minuțiozitate soția, creând senzația că este

[6] Bernhard, Thomas: 2013. *Immanuel Kant*. Traducere în limba română Eleonora Ringler-Pascu. Timișoara: Diacritic, p. 100.

prizonier într-o lume de restricții; pe de altă parte lumea sferelor în care discursul conține inflexiuni pe care cei din jurul său nu reușesc să le descifreze. Astfel se creionează imaginea unui sistem de colivii suprapuse, cea concretă a papagalului Friedrich, și cea a personajelor captive în lumea lor, dominată de ticuri verbale, stereotipii și automatisme. Cel mai elocvent exemplu pentru un personaj caricatură este Milionara, cea care turuie la nesfârșit despre tot ce-i trece prin minte – de fapt despre nimic, discurs însoțit de clișee, banalități și fraze goale. Monologul ei amețitor, de o viteză impresionantă, are menirea de-a deconstrui discursul filosofic.

MILIONARA
Kant în persoană
Trebuie să fie minunat
să fii căsătorită cu o somitate mondială
cu Kant
Mergeți zilnic la masaj
Eu mă las masată zilnic de masorul navei
Așa un corp
O apariție elegantă
mi-a spus
că de fapt ar fi medic
dar n-a reușit să-și obțină diploma de doctor
din cauza unei pleurite neglijate a mamei sale
[...]
Ah mie-mi place aici pe vapor
și-mi place mâncarea de pe vapor
Dacă visez urât merg pe punte
și mă gândesc la Panama
Înțelegeți dragoste de marinar ah da
Și dacă rochiile devin prea strâmte
doar avem un croitor la bord [7]

Textul este în totalitate hilar, doar contextul mimează seriozitatea. Jocurile de cuvinte, inversările intenționate, trecerea bruscă de la o idee la alta, ticurile verbale fac parte din arsenalul stilistic specific pentru scrierea creativă, deseori manieristă a dramaturgului. Un exemplu specific pentru jocurile de cuvinte bazate pe valența fonetică:

KANT
Ich bin seekrank
nicht sehkrank [8]
În traducere:
Mă refer la rău de mare
Nu la rău de vedere [9]

[7] Bernhard, Thomas: 2013. *Immanuel Kant*. Traducere în limba română Eleonora Ringler-Pascu. Timișoara: Diacritic, pp.78-80.
[8] Bernhard, Thomas: *Immanel Kant*, în: Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp, p. 308.
[9] Bernhard, Thomas: 2013. *Immanuel Kant*, p. 96.

Dualitatea creată este subliniată de automatizarea rezultată din replicile personajelor. De exemplu Kant vorbește despre ideologii, în timp ce discuția se derulează asupra gastronomiei.

KANT
Demonii
în concordanță cu natura
Rezistența tuturor părților
Particulele materiei primare
[...]
DOAMNA KANT
Soțul meu își dorește ciorbă de burtă
ciorbă de burtă
înțelegeți [10]

Torentele discursurilor sunt adesea rostite într-un crescendo asemănător cu o spirală infinită, la fel cum o fac personajele absurdului, cele beckettiene. Automatismele de marionetă, formulările, uneori cvasi tautologice, într-o formă paradigmatică, se plasează între afirmație și negație. Repetarea replicilor, îmbogățite deseori complet arbitrar, dau naștere unor pasaje încărcate de un umor savuros, însoțit de o melodicitate aparte, bazat pe tehnica contrapunctului.

Kant n-a ieșit din Königsberg
se spune
dar unde e Kant
e Königsberg
Königsberg e
unde e Kant
Unde e Kant
Și unde e Kant
Kant e unde e Königsberg [11]

Absența interpunctuației înlesnește fluiditatea textului, așezat în pagină asemenea unei poezii moderne, curgerea sugerând mișcarea valurilor pe care plutește vaporul populat cu personajele bernhardiene.

KANT
Tot ce este
este
Tot ce nu este
nu este
Lumea este opusul
lumii
Adevărul este opusul
Adevărului. [12]

[10] Idem, pp. 27-28.
[11] Idem, pp. 45-46.
[12] Bernhard, Thomas: 2013. *Immanuel Kant*, p. 56.

Dialogul virtual cu autorul se transformă treptat într-o reproducere a textului inițial, iar traducerea și receptarea estetică intenționează să reproducă și să dezvăluie valențele operei originale prin redarea productivă într-un nou format textual.

Bibliografie:

Bernhard, Thomas: 1989. *Interview*, în: Nicholas Meyerhofer: *Thomas Bernhard*. Berlin: Colloquium.

Bernhard, Thomas: *Immanel Kant*, în: Stücke 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp

Bernhard, Thomas: 2013. *Immanuel Kant*. Traducere în limba română Eleonora Ringler-Pascu. Timișoara: Diacritic.

Minetti, Bernhard: 1990. Bernhard, în: *Thomas Bernhards Werkgeschichte*. Jens Dittmar (ed.). Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Schmidt-Dengler, Wendelin: 1986. *Der Übertreibungskünstler. Zu Thomas Bernhard*. Wien: Sonderzahl.

Simona VINTILĂ
(Universitatea de Vest din Timișoara)

Traducerea la cască sau supratitrarea - două metode eficiente de creștere a vizibilității teatrelor aparținând minorităților

Abstract: (The Simultaneous Translation or Subtitling – Two Efficient Methods of Increasing the Visibility of the Minorities´ Theatres) The Romanian Revolution on December, 1989, opened new directions for the citizens who were eager to rebuild their lives abroad. Thousands scores of people left the country and produced a serious gap in the community of German minorities throughout Transilvania and Banat. The German State Theatre was founded in the 50s to preserve the German language, culture and the German tradition. It had by the end of the 80s a solid and numerous acting team, though its self-financing period imposed by the communist regime. It also managed to increase and maintain its audience until the beginning of the year 1989. The revolution did not only free the people from a totalitarian government, but also opened the borders to the Western Europe. Thus, almost half of the German actors left the German Theatre behind and rebuilt their lives in Germany, Austria or Switzerland. Suddenly, the remaining actors found themselves in front of a low numerical German audience. The idea of introducing the simultaneously translation system and then the subtitling system saved the German Theatre from its imminent crash. Again, the German Theatre survived a collapse and regained an audience that could see and understand the translated performances. Moreover, it became more and more visible among other theatres in Romania. Nowadays, The German Theatre classifies itself among the performant theatres in Romania, and won a lot of prizes at the national theatre festivals in the country.

Keywords: translation, simultaneosuly, surtitling, German State Theatre, minorities

Rezumat: (Traducerea la cască sau supratitrarea - două metode eficiente de creștere a vizibilității teatrelor aparținând minorităților) Revoluția din decembrie 1989 a creat oportunități multiple pentru cetățenii români dornici să-și construiască o nouă viață în afara granițelor țării. Astfel, zeci de mii de etnici români sau reprezentanți ai minorităților au părăsit în valuri România, lăsând în urmă un gol populațional care se va resimți mai ales în comunitățile șașilor sau șvabilor din Ardeal și Banat. Teatrul German de Stat din Timișoara, înființat în anii ´50 din necesitatea păstrării limbii și culturii germane în rândul comunității șvabilor din Banat, avea la sfârșitul anilor ´80 un colectiv solid din punct de vedere numeric. Greu încercat de perioada de autofinanțare impusă de regimul comunist, Teatrul German reușise să-și păstreze nu numai actorii, ci și publicul fidel de etnie germană. Odată cu revoluția din 1989 și odată cu exodul germanilor spre Germania, Austria sau Elveția, aproape jumătate din colectivul teatrului alege calea Occidentului, lăsând o echipă fracturată în fața unui public tot mai slab reprezentat. Ideea salvatoare de a implementa sistemul de traducere la cască, apoi de a adăuga sistemul de supratitrare, a facilitat creșterea numărului de spectatori vorbitori sau nevorbitori de limbă germană la spectacolele oferite de Teatrul German, cât și vizibilitatea acestuia în rândul teatrelor profesioniste din țară. În prezent, Teatrul German de Stat Timișoara se clasifică printre teatrele de performanță din România, cu numeroase premii obținute la festivalurile naționale.

Cuvinte-cheie: traducere, simultan, supratitrare, Teatrul German de Stat, minorități

Teatrul German de Stat Timișoara

În 1 ianuarie 1953 se înființează la Timișoara secția germană a Teatrului de Stat Timișoara, iar trei ani mai târziu, această secție se desprinde de teatrul-mamă și ia naștere, prin Hotărârea Consiliului de Miniștri ai Republicii Populare Romîne nr. 1530 din 31 iulie 1956, Teatrul German de Stat Timișoara.[1]

Timișoara a fost dintotdeauna fericita posesoare a statutului de oraș multicultural și multilingv, chiar dacă recunoașterea oficială a acestui statut s-a produs abia cu ocazia dobândirii titlului de viitoare capitală culturală europeană în 2021. Existența pe teritoriul Banatului a etnicilor germani, mai precis a șvabilor bănățeni, alături de celelalte minorități, a avut ca rezultat o dezvoltare economică și culturală rapidă, care dădea Banatului, în general și capitalei sale, Timișoara, în particular, o aură de zonă occidentală, cosmopolită, râvnită adeseori de celelalte zone geografice ale țării noastre. Era binecunoscut faptul că locuitorii orașului Timișoara, născuți și crescuți în cartierele cetății, erau vorbitori ai tuturor limbilor minorităților din spațiul respectiv.

Într-un interviu acordat publicației online „Flaneur21.com", Tompa Gabor aprecia faptul că o comunitate care se află la interferența mai multor culturi este mult mai dezvoltată din punct de vedere spiritual:

„Eu cred că ne naştem având de la Dumnezeu mamele pe care le avem şi care ne aduc la viaţă, de unde avem limba noastră maternă şi care este un dat. În acelaşi timp această limbă aduce o anumită cultură, tradiţie, care este legată de limbă în primul rând, dar care în momentul în care se conectează la o reţea mai mare de culturi îşi aduce un aport important şi culege beneficii în acelaşi timp. Mi se pare un proces care ar trebui să fie firesc, de la sine. Eu cred că toţi cei care trăiesc la interferenţele mai multor culturi sunt mai bogaţi şi spiritual vorbind."[2]

Până la revoluția din decembrie 1989, pe care o amintim atât de des și datorită faptului că în acea perioadă are loc cel mai mare exod al etnicilor germani spre Vest (peste 100.000), nu se punea problema existenței traducerilor din limbile minoritare în limba română a spectacolelor de teatru sau a evenimentelor culturale care se derulau în interiorul comunității. Odată cu depopularea comunităților minoritare se instaurează treptat o discrepanță lingvistică și culturală care prezic inevitabila dispariție a moștenirii acumulate de-a lungul existenței pe teritoriul românesc a etniilor conlocuitoare. Eforturile de păstrare a acestor tradiții au facilitat apariția legislației necesare pentru protecția minorităților în plan social, cultural și politic.

[1] https://www.dstt.ro/ro/teatru/istoric/ [ultima accesare: 21.10.2016]

[2] Tompa Gabor, în: Ovidiu Cornea, "*INTERVIU Tompa Gábor: Cei care trăiesc la interferenţele mai multor culturi devin mai bogaţi spiritual*", 28 septembrie 2015, online http://flaneur21.com/ro/mini-interviu-tompa-gabor-toti-cei-care-traiesc-la-interferentele-mai-multor-culturi-devin-mai-bogati-spiritual/ [ultima accesare: 21.10.2016]

Necesitatea traducerii simultane

Conceptul de „interpretare" sau „traducere simultană" la cască a apărut în anul 1945 cu ocazia procesului de la Nürnberg, intentat criminalilor de război naziști în anii 1945-1946, iar în România abia în anul 1955, cu prilejul aderării țării noastre la Organizația Națiunilor Unite. Tipul de traducere folosit la congresele sau conferințele internaționale diferă, însă, de procedeul folosit în teatrele care folosesc o altă limbă decât cea oficială din statul respectiv. Diferența constă atât în abordare, cât și în ritmul de lucru al celui care realizează traducerea.

Astfel, traducătorii care realizează traduceri simultane la cască în cadrul unor conferințe, congrese, summit-uri politice ș.a.m.d., au ca modalitate de redare fidelă a informațiilor microfonul și casca prin care se aude cuvântul ce urmează a fi tradus. Competența lingvistică este foarte importantă, având în vedere că traducerea se face simultan, în momentul vorbirii, fără existența materialului scris. În cazul traducerilor simultane la cască realizate în teatrele sau instituțiile culturale ale căror limbă vorbită este alta decât limba oficială a statului respectiv, traducătorii au la dispoziție, pe lângă echipamentul tehnic necesar și materialul scris al textului tradus. Așadar, ritmul de lucru al traducătorului de la conferințe, congrese sau alte întâlniri de acest gen este diferit față de cel al traducătorului de spectacole sau evenimente culturale. În primul caz, ritmul și efortul depus de traducătorul în cauză sunt comparabile cu cele ale unui stenograf sau ale unui dactilograf care în aproximativ 60 de secunde percepe un număr de cuvinte, în medie cam 120, la care trebuie să găsească rapid echivalentul în limba în care traduce. În al doilea caz, prezența textului tradus reduce procedeul la o lecturare și redare în limba de tradus a unui text și într-un ritm mult mai puțin alert decât în cazul primului exemplu.

Traducerile simultane la cască au apărut în teatrele minoritare din România abia după 1990, din necesitatea de a face posibilă transmiterea informației culturale și lingvistice a minorității respective înspre publicul majoritar, nu doar ca rezultat al scăderii numărului de etnici în rândul comunității, ci și din dorința de a asigura o transparență și o mai bună cunoaștere a tradițiilor culturale, lingvistice, sociale ale respectivelor etnii.

Schimbările politice din România de după revoluție au facilitat integrarea culturală, socială și politică de astăzi prin adoptarea cadrului propice existenței unei comuniuni între majoritatea populației țării și minoritățile aflate pe teritoriul ei. În 21 aprilie 1992, de exemplu, se semnează Tratatul între România și Republica Federală Germania[3] privind colaborarea prietenească și parteneriatul european, tratat care consolidează puntea de legătură între cele două popoare și valorifică în continuare moștenirea culturală comună acumulată de-a rândul secolelor. Cu un an înainte,

[3] Tratatul între România și Republica Federală Germania, https://berlin.mae.ro/node/167 [ultima accesare: 18.11.2016]

Noua Constituție a României[4] garanta dreptul minorităților de pe teritoriul țării noastre de a-și păstra și exprima identitatea etnică, religioasă și culturală, ceea ce aduce o îmbunătățire a relațiilor dintre minorități și populația majoritară, precum și recunoașterea oficială a faptului că statul român este multilingv și multicultural.

Din păcate, aceste schimbări de cadru legislativ au venit relativ târziu pentru etnicii germani, care până la evenimentele din decembrie simțiseră presiunea asimilării lor de către majoritate, precum și situația economică precară, fapt ce a întărit dorința de a evada dintr-un spațiu neprimitor înspre occidentul ofertant. Astfel, la începutul anilor `90 se înregistrează un nou val de emigrări care reduce dramatic numărul etnicilor de pe teritoriul țării noastre.

Revoluția din decembrie 1989 a creat oportunități multiple pentru cetățenii români dornici să-și construiască o nouă viață în afara granițelor țării: zeci de mii de etnici români sau reprezentanți ai minorităților au părăsit în valuri România, lăsând în urmă un gol populațional care se va resimți mai ales în comunitățile sașilor și șvabilor din Ardeal și Banat.

Teatrul German de Stat din Timișoara, înființat în anii ´50 din necesitatea păstrării limbii și culturii germane în rândul comunității șvabilor din Banat, avea la sfârșitul anilor ´80 un colectiv solid din punct de vedere numeric. Greu încercat de perioada de autofinanțare impusă de regimul comunist, Teatrul German reușise să-și păstreze nu numai actorii, ci și publicul fidel de etnie germană. Din nefericire, dictatura comunistă a lăsat urme adânci în comunitatea germană din România, astfel că în anul 1989 se mai regăseau aproximativ 250.000-260.000 de etnici germani pe tot teritoriul țării.

Exodul minorității germane spre Germania, Austria sau Elveția a continuat și după evenimentele din decembrie 1989, afectând puternic colectivul Teatrului German din Timișoara, aproape jumătate din actori alegând calea Occidentului și lăsând o echipă fracturată în fața unui public tot mai slab reprezentat. Recensământul din ianuarie 1992 evidenția prezența minorității germane în proporție de 0,52 la sută pe teritoriul României, iar la recensământul din anul 2002, populația etnică germană mai reprezenta doar 0,3 la sută din totalul populației țării, limba germană fiind în continuare a treia limbă vorbită în stat.

Schimbările sociale, politice și economice de după revoluție au afectat simțitor bugetul teatrului, acesta fiind obligat să reducă numărul premierelor și să organizeze cât mai multe turnee în țară. Lipsa acută a personalului artistic, datorate unei noi emigrări masive la începutul anilor ’90, a dus la configurarea unei noi politici de supraviețuire a Teatrului German de Stat. Comunitatea etnic-germană a orașului s-a redus substanțial după revoluție, însă paradoxal limba germană a continuat să se afle printre preferințele locuitorilor, astfel că instituțiile care promovau folosirea acestei limbi, anume Liceul Teoretic „Nikolaus Lenau”, Colegiul Național Bănățean, Teatrul

[4] Constituția României, http://www.constitutiaromaniei.ro [ultima accesare: 18.11.2016]

German de Stat Timișoara au reușit să se mențină în peisajul urban de-a lungul deceniilor care s-au scurs de la revoluția din decembrie 1989.

O schimbare radicală, însă, în managementul artistic al teatrului se impunea fără îndoială, deoarece numărul vorbitorilor de limbă germană scăzuse considerabil nu numai la nivelul angajaților teatrului, cât și la nivelul spectatorilor, iar șansele revigorării rapide a ambelor categorii erau aproape nule. O altă măsură ce se impunea, pe lângă păstrarea limbii germane ca limbă vorbită pe scenă, era completarea numărului de actori profesioniști ai teatrului. Din păcate, secția de actorie în limba germană a UNATC "I.L.Caragiale" București era de foarte multă vreme desființată, iar în afara ei nu mai exista nicio instituție de profil în țară care să pregătească actori vorbitori de limbă germană. Ori lipsa personalului artistic al unui teatru scade simțitor șansele diversificării repertoriului teatral al respectivei instituții.

Primele schimbări în status-ul organizațional al Teatrului German de Stat din Timișoara încep să apară odată cu redeschiderea secției de actorie în limba germană, de data asta cu sprijinul Universității de Vest și al Facultății de Muzică din Timișoara. Astfel, la inițiativa directoarei din acea perioadă a Teatrului German, cunoscuta actriță Ildiko Jarcsek Zamfirescu, precum și a regizorului Istvan Darida (Stefan Andreas Darida), în colaborare cu decanul Facultății de Muzică din acea vreme, prof.univ.dr. Aurel Brăileanu, secția de actorie în limba germană își deschide porțile pentru studenții dornici să dobândească statutul de actori profesioniști ai Teatrului German de Stat Timișoara.

Inițiativa se dovedește a fi de bun augur, astfel că începând cu anul 1992 (anul înființării acestei secții la Timișoara), colectivul teatrului se îmbogățește cantitativ și calitativ, ajungând în prezent să fie unul din teatrele profesioniste performante din peisajul teatral al țării noastre.

Din anul 1992 putem vorbi despre numeroase generații de absolvenți care nu numai că au devenit actori profesioniști de expresie germană, ci au reușit să se impună în lumea artistică din interiorul și exteriorul granițelor românești. De asemenea, existența unei astfel de secții de actorie într-o limbă minoritară a deschis drumul circulației studenților și profesorilor străini înspre Timișoara, unii dintre aceștia devenind ulterior membri ai colectivului Teatrului German de Stat Timișoara. Nu în ultimul rând, faptul că Teatrul German de Stat Timișoara a îmbrățișat ani de zile secția germană de actorie a Facultății de Muzică și Teatru din cadrul Universității de Vest Timișoara, a facilitat vizibilitatea acestuia în spațiul germanic european, de unde și numeroasele invitații la festivaluri de teatru profesioniste din Germania, Austria, Elveția de-a lungul ultimelor decenii de la revoluție.

Inițiativa actriței Ildiko Jarcsek Zamfirescu a făcut posibilă afirmarea unui teatru minoritar din România nu numai în peisajul cultural autohton, ci și în cel european, așadar îndrăznesc să afirm că statutul de capitală culturală europeană a orașului Timișoara i se datorează deopotrivă.

Calitatea actului artistic și dobândirea unui loc important între teatrele din România nu au fost posibile doar prin creșterea și îmbunătățirea statutului scenic al colectivului Teatrului German. O altă idee salvatoare a conducerii respectivei instituții a fost implementarea sistemului de traducere la cască, în dorința de a aduce la spectacolele teatrului și acei spectatori care nu cunoșteau limba germană, dar care doreau să se familiarizeze cu repertoriul Teatrului German din Timișoara.

Astfel, primul spectacol care a beneficiat de traducere la cască a fost *Guiskard* de Heinrich von Kleist în 29 mai 1993. Regia spectacolului era semnată de Sascha Bunge și Titus Faschina, iar scenografia de Björn Reinhardt, toți trei artiști invitați din Germania. Piesa lui Kleist era cunoscută drept o operă ambițioasă a autorului, care își propusese să creeze o capodoperă care să îmbine elemente de tragedie antică din perspectiva lui Sofocle și deopotrivă elemente de tragedie renascentistă din perspectiva marelui Shakespeare. Din păcate, ambiția lui Kleist a avut de suferit, manuscrisul piesei sale pierzându-se, iar ceea ce a rămas cititorilor este doar o rescriere a unui fragment din piesa originală.

Piesa aleasă de conducerea Teatrului German de Stat Timișoara urma să devină o premieră pe țară din punct de vedere teatral, dar și primul spectacol al Teatrului German care se traducea la cască. Spectacolul avea o durată de peste două ore, iar sistemul de implementat presupunea date tehnice și coordonate pe care echipa teatrului nu le stăpânea. Avantajul lui consta, însă, în posibilitatea de a transmite mesajul piesei și publicului nevorbitor de germană, fiind necesare doar o cabină de sunet, un microfon, un traducător și căști pentru spectatorii nevorbitori de germană.

Prezența textului tradus anterior premierei în limba română, scădea considerabil efortul depus de persoana aflată în cabina de traducere, ceea ce crea premisele propice implementării cu succes al acestui tip de traducere simultană. Ca orice început, însă, pot apărea situații neprevăzute, iar premiera spectacolului Guiskard din seara de 29 mai 1993 nu a făcut excepție. Persoana care traducea spectacolul se afla și ea, la rândul ei, în fața unei premiere: nu mai realizase până atunci o traducere la microfon, în timp real, a unui spectacol de teatru. Ca urmare, traducerea a fost citită în întregime, astfel că spectatorii au aflat povestea piesei în primele treizeci de minute ale spectacolului care avea o durată de peste 100 de minute.

Spectacolul *Guiskard* a rămas în memoria colectivului teatrului ca o întâmplare plină de savoare, dar și ca o premieră pe țară, deoarece a fost prima premieră care a beneficiat de sistemul de traducere la cască. Teatrul Maghiar de Stat din Cluj va adopta la rândul său acest tip de traducere în anul 1994.

În perioada următoare acestei implementări, procedeul de traducere la cască a cunoscut o îmbunătățire treptată, persoanele care se aflau în fața microfonului învățând să sincronizeze citirea textului de tradus cu replicile actorilor de pe scenă. A fost nevoie de o perioadă de acomodare, de participare la repetiții, de adnotare a

tuturor pauzelor și respirațiilor actoricești, pentru a se produce o simultaneitate la nivel de recepție-emisie. Traducerea la cască a fost preluată de către personalul artistic al teatrului, motivația acestei decizii fiind emisia vocală, dicția, receptarea mai rapidă a pauzelor și respirațiilor actoricești, precum și cunoașterea mai amănunțită a procesului scenic. Ceea ce nu s-a luat în calcul a fost tendința actorilor de a interpreta și nuanța textul pe care îl citeau la microfon, fapt sesizat în mai multe rânduri de publicul spectator, care era pus în situația de a urmări două interpretări suprapuse ale aceluiași joc scenic. Un alt *feedback* venit din partea spectatorilor a fost implicarea pătimașă a traducătorului în timpul citirii unor onomatopee sau interjecții care se regăseau în textul tradus, fapt care îngreuna vizionarea spectacolului.

Traducerea la cască presupune un mecanism simplu de redare a unui text tradus prin intermediul unui microfon și într-un spațiu care asigură captarea sunetului de pe scenă, pentru ca traducătorul să se poată sincroniza cu jocul actoricesc în timp real. Este nevoie însă de o acuratețe în ceea ce privește rostirea cuvintelor din textul tradus, de un control bun al respirației traducătorului, pentru a nu deranja urechea auditoriului, precum și de o atentă manipulare a textului, astfel încât orice întoarcere de pagină să nu fie captată de microfonul din fața traducătorului.

Învățarea corectă a mecanismului de redare la microfon a unui text se face relativ repede, dar ca orice învățare este nevoie de repetiție. Actorul care este desemnat să traducă un anumit spectacol trebuie să se prezinte la cel puțin două repetiții la scenă, pentru a se familiariza cu jocul scenic, cu viziunea spectaculară, cu pauzele dintre scene, cu respirația actorilor, pentru a realiza o sincronizare perfectă cu spectacolul aflat în derulare. Astfel, spectatorul va auzi în cască în timp real ceea ce se spune pe scenă, fără a fi deranjat din vizionarea jocului scenic sau al mijloacelor de redare vizuală și auditivă specifice acelui spectacol.

Au existat de-a lungul anilor și inadvertențe în ceea ce privește redarea sunetului în casca de traducere, acestea fiind declanșate de modificarea de către spectator a canalului sau a frecvenței de redare a sunetului. Rezultatul a fost imposibilitatea de a audia traducerea spectacolului. Alteori, frecvențele pe care erau poziționate căștile captau și posturi de radio locale sau regionale, ceea ce a creat un disconfort auditiv spectatorilor care foloseau sistemul de traducere.

Revenind la traducerea propriu-zisă a textului, un alt aspect deosebit de important în traducerea unui spectacol îl constituie limbajul. Textul tradus nu trebuie să devină o operă literară de sine stătătoare, în care traducătorul să valseze între metafore și parabole scenice, ci să fie simplu, accesibil, astfel încât actorul să-l poată rosti cu ușurință. Au existat de-a lungul anilor situații în care traducerea era mai bogată decât textul propriu-zis, astfel că spectatorii mai auzeau în cască vocea traducătorului mult timp după ce actorii își spuseseră replicile.

În urma experienței acumulate în anii ce au urmat introducerii sistemului de traducere simultană la cască, s-au instituit reguli interne de citire a textului tradus,

astfel că persoana care traduce spectacolul nu are voie să interpreteze textul, pentru a nu crea discrepanțe între interpretarea scenică și traducere. De aceea, textul se citește în alb, citeț fără nuanțări, modulații, respectând pauzele de interpretare ale actorilor sau pauzele tehnice ale spectacolului (și aici mă refer la intervenții muzicale, vizuale, schimbări de decor etc.).

Sistemul de traducere simultană la cască a funcționat ani de zile, atâta timp cât spectacolele o permiteau și până când evoluția tehnicii a adus în prim plan un alt sistem de traducere a spectacolelor: supratitrarea.

Tehnica supratitrării a fost adoptată de Teatrul German de Stat din Timișoara după anul 2005, ca urmare a evoluției tipului de spectacole abordat, precum și ca mod facil de redare a textului tradus fără interacțiunea vocală a traducătorului. Supratitrarea s-a dovedit și mai economicoasă din punct de vedere al efortului depus și al timpului de pregătire, însă are și ea, la rândul ei, inadvertențe. Spre deosebire de traducerea simultană la cască, textul tradus nu poate fi modificat în timpul spectacolului. Așadar, în situația în care actorul uită o replică sau adaugă replici în timpul jocului său, traducătorul nu poate interveni în timp real, astfel că orice intervenție în text, fie ea adăugire sau absență, este sesizabilă de către spectator.

Deși în ambele tipuri de traducere vorbim despre o tehnică de redare a textului de tradus, supratitrarea se dovedește pe cât de economicoasă, pe atât de frustrantă, atât pentru actor, cât și pentru spectator:

1. Actorul este nevoit să cunoască textul cu precizie matematică, încât replicile pe care le rostește să se regăsească în ordinea originală din textul tradus și supratitrat. Din păcate, acest lucru împiedică manifestarea spontană și improvizația scenică a actorului, ceea ce face ca actul artistic să devină, în sensul strict al rostirii scenice, liniar și riguros. Libertatea de exprimare a spontaneității actoricești este îngrădită. Actorul devine sclavul propriului text.
2. Spectatorul trebuie să aibă deprinderea cititului, altfel nu va putea înțelege textul tradus. Așadar, având în vedere că spectacolele pentru copii sunt și ele supratitrate, copiii trebuie să aibă vârsta la care pot să citească singuri textul supratitrat. Nu este însă obligatoriu. Prezența la spectacole a copiilor preșcolari crește gradul de disconfort al actorilor, în cazul în care supratitrarea este transmisă micuților de adulții care îi însoțesc și care, inevitabil, creează un zgomot de fond exterior actului scenic.
3. Locul în care se afișează textul supratitrat se stabilește în funcție de scenografia spectacolului. Nu puține sunt reprezentațiile la care spectatorii din primul rând pot avea dificultăți în urmărirea acțiunii scenice, deoarece cadrul ancorat pe care se proiectează textul se află la distanță foarte mică de avanscenă. În acest caz, urmărirea traducerii creează disconfort la nivelul regiunii cervicale a spectatorilor aflați pe primele rânduri.

4. Supratitrarea obstrucționează de multe ori folosirea mijloacelor spectaculare, iar aici sectorul light-design este cel mai afectat. Intensitatea luminii, filtrele de culoare folosite în eclerajul spectacolului sunt adesea cauza vizibilității scăzute a textului afișat. Reglajele realizate în cadrul repetițiilor generale dinaintea premierei sunt adesea un compromis al viziunii regizorale pentru o vizionare în condiții optime a textului tradus.
5. Spectatorii cu tulburări de vedere pot întâmpina probleme în citirea textului supratitrat: textul tradus este greu lizibil din cauza dimensiunii corpurilor de literă; spectatorii nu au fost avertizați cu privire la necesitatea prezenței ochelarilor de citit.
6. Misterul acțiunii scenice este adesea divulgată de absența sincronizării perfecte a textului supratitrat cu jocul scenic. Acest fapt este posibil datorită modului de încadrare a textului supratitrat în programul de redare, precum și a posibilității ca în timpul spectacolului videoproiectorul care proiectează textul tradus să sufere desincronizări sau dereglări care nu pot fi remediate în timp real.

Exemplele enumerate mai sus descriu posibile dezavantaje în cazul spectacolelor care se adresează publicului necunoscător al limbii vorbite pe scenă sau în cazul teatrelor minoritare care folosesc supratitrarea ca mijloc de redare a traducerii textului scenic. Și într-un caz și în celălalt putem afirma că spectatorul care urmărește traducerea la cască sau afișată pe un suport de supratitrare este în *delay*, deoarece transmiterea mesajului scenic și recepționarea acestuia de către spectator se realizează cu o oarecare întârziere. Desigur, întârzierea se produce preț de câteva secunde, dar acele secunde pot fi importante pentru decriptarea sau clarificarea unor secvențe scenice. În cazul comediilor, spre exemplu, reacțiile spectatorilor care nu cunosc limba vorbită pe scenă se declanșează întotdeauna după ce situația scenică s-a consumat deja.

Concluzii

Cu toate inadvertențele create de sistemul de traducere la cască, putem afirma cu convingere că acestea produc un disconfort mult mai mic spectatorului și actului scenic, decât lipsa lui. Implementarea sistemului de traducere la cască în Teatrul German de Stat Timișoara a contribuit la apariția unor oportunități teatrale concretizate nu numai în creșterea numărului de spectatori nevorbitori de limbă germană, ci și în organizarea și prezentarea la rampă a unui festival care reunește cele mai bune spectacole de teatru din spațiul românesc și european, anume EUROTHALIA.

Aflat deja la ediția a șasea, festivalul facilitează prezența în sala de spectacole a publicului de orice etnie prin combinarea celor două tipuri de traducere, supratitrarea și traducerea la cască. Astfel, spectacolele internaționale invitate în

festival beneficiază de o dublă traducere, chiar triplă, cum s-a întâmplat în ediția din acest an, în care Teatrul Evreiesc din Varșovia a prezentat spectacolul *Dybbuk.*[5] Trupa poloneză a jucat în limbile yiddish și poloneză, iar reprezentația a fost tradusă în limbile română, engleză și germană.

Acest procedeu de utilizare simultană a celor două tipuri de traducere este adesea adoptat în festivalurile de teatru internaționale, dar nu garantează funcționalitatea optimă a sistemului de redare. Combinarea celor două tipuri de traducere poate crea neajunsuri multiple: defecțiuni tehnice, neconcordanțe în textul tradus, discrepanțe între timpul de recepționare a mesajului tradus sau timpul de reacție al spectatorilor la mesajele transmise, etc.

Pentru Teatrul German de Stat din Timișoara, însă, implementarea sistemului de traducere la cască, apoi adăugarea sistemului de supratitrare au fost soluții viabile care au facilitat creșterea numărului de spectatori nevorbitori de limbă germană și vizibilitatea acestui teatru în spațiul teatral românesc.

În prezent, Teatrul German de Stat Timișoara se clasifică printre teatrele de performanță din România, cu numeroase premii obținute la festivalurile naționale de teatru.

Bibliografie

Carta Europeană a Limbilor Regionale sau Minoritare în Altera, nr. 2/1995.
Csiky, Franz, *25 Jahre Deutsches Staatstheater*. Temeswar, 1978.
Dornbach, Anna, *Deutsches Theater in Temeswar*. Erlangen-Nürnberg (Magisterarbeit), 1991.
Fassel, Horst, *Das Deutsche Staatstheater Temeswar (1953-2003)*, LIT Verlag Berlin, 2011
Gong mit der gesamten Premierenschau 1953-1991, Stand August 2001, Deutsches Staatstheater Temeswar, 2001.
Korek, Adrian, *Teatrele minorităților etnice din România. Istoric și estetica jocului teatral*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2016.
Langenfelder, Hans, *Gong. DSTT. Rückblick und Perspektiven.*, Timișoara, 1991.

Surse web

Constituția României, http://www.constitutiaromaniei.ro [ultima accesare: 18.05.2016]
Gabor, Tompa, în: Ovidiu Cornea, "*INTERVIU Tompa Gábor: Cei care trăiesc la interferenţele mai multor culturi devin mai bogaţi spiritual*", 28 septembrie 2015, online http://flaneur21.com/ro/mini-interviu-tompa-gabor-toti-cei-care-traiesc-la-interferentele-mai-multor-culturi-devin-mai-bogati-spiritual [ultima accesare: 21.05.2016]
Tratatul între România și Republica Federală Germania, https://berlin.mae.ro/node/167 [ultima accesare: 18.05.2016]

[5] S. Ansky, *Dybbuk*, versiunea scenică Maja Kleczewska și Łukasz Chotkowski, regia Maja Kleczewska, producție a Teatrului Zydowski, Polonia – spectacol prezentat în cadrul Festivalului Internațional EUROTHALIA în data de 7.10.2016, caiet program TGST 2016.

http://www.rador.ro/2014/12/18/analiza-minoritatile-nationale-din-romania-intre-aspiratii-si-realitati/, [ultima accesare: 22.05.2016]
https://adinterculturala.wordpress.com/studii-in-arhiva/definirea-conceptului-de-minoritate-nationala/, [ultima accesare: 6.05.2016]
http://www.banaterra.eu/romana/files/teatru_liric.pdf, [ultima accesare: 7.05.2016]
http://www.deutschlandfunk.de/vom-minderheiten-theater-zur-festen-groesse-im-kulturbetrieb.691.de.html?dram:article_id=45859, [ultima accesare. 11.05.2016]
http://www.dri.gov.ro/driold/documents/Multilingvism%20si%20limbi%20minoritare%20in%20Romania.pdf, [ultima accesare: 11.05.2016]

Istorie

History

Florina CIURE
(Museo "Ţării Crişurilor" di Oradea)

La conquista asburgica di Timişoara (1716) nelle fonti veneziane coeve

Abstract: (The Habsburg conquest of Timişoara (1716) in contemporary Venetian sources) The Venice State Archive preserves in the collection *Senato Secreta, Dispacci Germania* some information about the conquest of Timisoara by the Imperials in the year 1716. *Dispacci* – the letters that the Venetian ambassadors had to sent regularly (every week) to the central authorities of the Serenissima, were signed by the Venetians diplomats accredited to the Habsburgs, Carlo Ruzzini and Pietro Grimani. Since August of 1696, Carlo Ruzzini announced the intentions of the Imperialists to proceed immediately to the conquest of Timisoara and adds to his *dispaccio* a plan of the fortifications executed by the Ottomans. There are more dispatches sent by Ambassador Pietro Grimani in the fall of 1716, in which are presented in detail the actions of the imperialists that culminated with the conquest of the city so far controlled by the Ottomans. The Venetian Senate, in charge of foreign policy of the Republic, also received the conditions of capitulations of the Ottomans and the points approved by the Habsburgs. The numerous and accurate information contained in the letters are largely drawn from the correspondence sent to the Emperor by Prince Eugene of Savoy from the military camp of operations. The letters kept at the State Archives of St. Mark's offer new evidences of an important event in the history of Timisoara, also reflecting the degree of knowledge of the realities of this part of Europe in Venice.

Keywords: Timişoara, 1716, Venetian Archives, Habsburg Monarchy, Ottoman Empire

Riassunto: L'Archivio di Stato di Venezia custodisce nel fondo *Senato Secreta, Dispacci Germania* alcune informazioni riguardanti la conquista di Timişoara da parte degli Imperiali nell'anno 1716. I *dispacci* – le lettere che gli ambasciatori veneziani dovevano inviare regolarmente (ogni settimana) alle autorità centrali della Serenissima, sono stati firmati dai diplomatici veneziani accreditati presso gli Asburgo, Carlo Ruzzini e Pietro Grimani. Sin dall'agosto del 1696, Carlo Ruzzini annunciava le intenzioni degli Imperiali di procedere subito alla conquista di Timişoara e allega al suo dispaccio una pianta con le fortificazioni eseguite dagli Ottomani. Sono invece più numerosi i dispacci mandati dall'ambasciatore Pietro Grimani nell'autunno del 1716, nei quali sono presentate in dettaglio le azioni degli Imperiali che culminarono con la conquista della città controllata finora dagli Ottomani. Il Senato, la magistratura che si occupava della politica estera del Repubblica marciana, ha ricevuto anche le condizioni di capitulazione degli Ottomani e i punti approvati dagli Asburgo. Le informazioni numerose ed esatte contenute nelle lettere sono in gran parte tratte dalla corrispondenza inviata all'Imperatore dal principe Eugenio di Savoia dal campo delle operazioni militari. Le lettere custodite presso l'Archivio di Stato offrono nuove testimonianze su un evento importante per la storia di Timişoara, rispecchiando anche il grado di conoscenza delle realtà di questa parte d'Europa a Venezia.

Parole chiave: Timişoara, 1716, Archivio di Stato di Venezia, Impero Asburgico, Impero Ottomano

L'Archivio di Stato di Venezia custodisce nel fondo *Senato Secreta, Dispacci Germania* alcune informazioni sulla conquista di Timişoara da parte degli Imperiali

nell'anno 1716[1]. I *dispacci* – le lettere che gli ambasciatori veneziani dovevano inviare regolarmente (ogni settimana) alle autorità centrali della Serenissima, si ritrovano collocati in tre filze cioé pacchetti e sono stati firmati da Carlo Ruzzini e Pietro Grimani, rappresentanti di spicco della diplomazia veneziana.

Ambasciatore presso le corti importanti del tempo, a Madrid, a Vienna oppure a Costantinopoli, Ruzzini svolse notevole attività diplomatica ai congressi di Utrecht (1712) e Passarowitz (1718) e raggiunse persino la carica di doge di Venezia (Brunetti 1936). Sin dall'agosto del 1696, Ruzzini annunciava le intenzioni degli imperiali di procedere subito all'assedio decisivo di Timişoara: "[…] e sul procinto d'eseguirsi, o sarà sin'hora in'alcun modo eseguire l'importante attacco. Si calcola che di due giorni possa già trovarsi tutto l'esercito Cesareo a vista di quel Recinto, mentre gl'ultimi avvisi, portati da un Espresso dicevano ordinata per il 29 del caduto la mossa, qual in quattro marchie s'inoltrarebbe al luoco del stabilito impegno." (ASV 176, 310). Egli aggiunge al dispaccio una pianta con le truppe degli Asburgo e i loro principali comandanti e un'altra con le fortificazioni eseguite dagli ottomani. "Crederò, che possa esser grata alla curiosità il rassegnare nell'unito foglio, la pianta di quelle Fortificationi, e come già rappresentai, consistono in tre principali difese, della Palanca, della Città e d'un picciolo Castello" (ASV 176, 310), continua Ruzzini il rapporto inviato alle autorità centrali della Serenissima. Secondo la legenda scritta in francese, sulla pianta vengono indicate anche le principali porte d'ingresso, di Belgrado, Lippa, Chanad e del Castello. Poi spiega quale sarebbe stato lo svolgimento delle operazioni: "Intanto il primo tentativo sarà quello di battere, con'incessante fuoco, Temisuar. Passata a Klein Canissa tutta la grossa Artiglieria, era di molti giorni, con la scorta delle truppe danesi, incaminata verso la Piazza, et a maggior facilità de'trasporti, ogni uffitiale, sopra i Carri del proprio Bagaglio, doveva condurre un detto numero di Bombe […]. Perché sia più stabilita, et anco per breve la comunicatione col Danubio sia gettato un nuovo Ponte sopra il Tibisco verso Sabbia, e perché sia più pronto modo, non men di ricever gl'avvisi, et di trasmetter i soccorsi, dovrà, tra Temisuar e Tisul situarsi un vigoroso Corpo di Cavalleria. Per scoprir l'ultimo s'era avanzata alle bocche del Tibisco la Flotta, mentre impediti i sbarchi all'altri de'Turchi, resta tagliata la strada all'impressioni contro quella parte sempre gelosa, essendo una Porta, che dà l'ingresso nell'apresso di molto Paese […]" (ASV 176, 312v).

Sono invece più numerosi i dispacci mandati dall'ambasciatore Pietro Grimani nell'intervallo 5 settembre – 7 novembre 1716, nei quali sono presentate in dettaglio le azioni degli imperiali che culminarono il 13 ottobre 1716 con la conquista della città controllata finora dagli ottomani. L'ambasciatore Pietro Grimani, in carica dal 9 marzo 1713 presso l'imperatore Carlo VI, alla fine di settembre del 1714 si trovava presso la corte imperiale, a Schwerin, per rilevare il predecessore, Vettor Zane. Nel

[1] Informazioni sulla conquista asburgica di Timişoara si ritrovano in vari studi, tra quali citiamo: Postelnicu 1926; Ilieşiu 1943; Ehrler 1982;Groza 1998; Griselini 2006; Haţegan 2005; Opriş 2007; Haţegan 2008; Feneşan 2012; Opriş, Botescu. 2014; Feneşan 2014.

dicembre 1714, la Repubblica si trovava in guerra; i Turchi avevano invaso e conquistato, nel giro di pochi mesi, la Morea. Da quel momento, il Grimani cercò di indurre la corte imperiale a prendere a sua volta le armi contro gli Ottomani, rinnovando le fortune della non dimenticata alleanza del 1684. Per stipulare il rinnovo della Sacra Lega, nel marzo 1715 giunsero a Vienna gli ambasciatori straordinari Michele Morosini e Vettor Zane, ma quest'ultimo, malato e ormai prossimo a morire, fu presto sostituito dallo stesso Grimani, che un anno dopo (13 aprile 1716) sarebbe riuscito a condurre a buon fine le trattative. Nel frattempo assicurò alla Repubblica il servizio del generale sassone Johann Mathias von Schulenburg, che aveva militato con Eugenio di Savoia e che nell'agosto 1716 sarebbe riuscito nella decisiva impresa di liberare Corfù dall'assedio ottomano (DBI 2002).

Nel dispaccio inviato il 5 settembre 1716 da Pietro Grimani alle magistrature venete si ritrovano le prime informazioni sugli avvenimenti da seguire:

> "Spedì il Principe Eugenio per staffetta l'avviso del di lui arrivo a sola mez'hora distante dalla investita Piazza di Temisuar, preceduto da buona parte della cavallaria, e susseguitato poco doppo dal restante della Grande Armata, e dai numerosi equipaggi." (ASV 206, 373).

Il viaggio è stato però difficile per l'esercito imperiale:

> "Fu sommamente penosa la marchia per il calore della stagione, e per l'aridità del Terreno, per il quale sono passati, che non somministra Acqua alla sete, et ai bisogni dell'esercito. L'Infanteria ha specialmente patito, restati a dietro non pochi soldati languidi, et abbattuti dalla fatica del viaggio, e dalla mancanza del bisognevole. Tuttavia superate le difficoltà, si è cominciato a cinger la Piazza per impedir ai Turchi la comodità di rinforzar la Guarnigione che al presente si crede forte di otto in dieci milla Fanti all'incirca." (ASV 206, 373).

L'ambasciatore allega al dispaccio "Il disegno dell'assedio di Temeswar", nel quale, per esempio, le quattro porte della città vengono indicate con il nome in turco. Continua poi a presentare le difficoltà riscontrate dagli aggressori anche per quello che riguarda le provvisioni che dovevano ricevere com'era accordato:

> "Si duole particolarmente il Principe degli'Impressarij, li quali non hanno sufficientemente provveduto alli magazeni et alli carriaggi giust'a quanto si erano obbligati con il loro contratto. Il principal diffetto consiste nelli secondi per trasportare le provvisioni, al presente tanto più necessarij, quanto che l'Armata internatasi nella Provincia ha perduto il comodo d'essere alimentata col mezzo del Fiume. Mi sorprendono tanto più queste deficienze, quanto che sono state ben diverse le relationi, che si sono havute dello stato de magazeni all'arrivo del Principe Eugenio all'Armata, cose, che mi furono poi confermate dalla Voce medesima del commissario Generale sul momento della di lui partenza per l'Ungheria" (ASV 206, 374).

Nello stesso dispaccio è stata inclusa una lettera che il Principe Eugenio di Savoia aveva mandato al doge di Venezia il 31 agosto "dal campo presso Temisuar" nella quale gli ringraziava per l'allegria manifestata nei confronti delle vittorie dell'esercito cesareo contro il comune nemico. Un'altra lettera, datata 25 settembre 1714 "dal campo avanti Temisuar" sarà spedita dal principe Eugenio di Savoia per congratularsi con il doge per la vittoria dei veneziani contro i turchi in Corfù (ASV 206, 9-10).

L'Ambasciatore della Serenissima continua a mandare, il 19 settembre, un altro dispaccio nel quale descrive i preparati degli Asburgo per l'assedio:

"Pare però, che il Principe sia in intentione di darvi in breve l'Assalto, poiché si sono avvanzati li lavori sino a soli sessantapassi distanti dal Trincierone, non ostante che li Turchi habbiano inutilmente procurato di frastornarli con varie sortite. Si è fatto anche scandagliare il Fosso, che si è ritrovato di larghezza di dieci piedi, e ripieno d'Acqua all'altezza di otto. Si si lusinga, che nella settimana ventura si possa ricevvere la notitia dell'acquisto della Palanca, doppo il quale incomincieranno l'aggressioni alla Piazza, che stretta da tante parti doverà in fine cedere al valore degl'Agressori." (ASV 206, 415).

Una settimana dopo, il 26 settembre, Grimani riferisce alla magistratura veneziana le ultime notizie ricevute dal teatro degli avvenimenti:

"Le lettere del campo sotto di Temisuar sono dei 15, e delli 18 corrente. Con le prime si hà che i lavori fossero stati avvanzati sino a trenta passi dal Fosso dalla prima Palanca, ma quanto più si va stringendo la Piazza tanto maggiormente cresce il fuoco e la difesa degl'Inimici. Non havevano sin ad'hora tentato doppo le già scritte che una sola sortita dalla parte opposta della Città sopra della Bega verso al campo del maresciallo Palfi[2], non si sa se per ricuperare qualche residuo di Foraggi esistenti nelle vicine Paludi, e coperti dal loro cannone, o pure per farsi giorno, e strada per uscir dalla Piazza, ma ricevuti con buon'ordine, e battuti da alcuni piccioli Pezzi da campagna furono obligati a ritirarsi senza esseguire alcuna intrapresa. Il miglior avviso delle sopradette lettere consiste nell'arrivo del Gran convoglio con l'Artigliaria grossa da Buda, che si sa poi essere stata susseguitata da quella d'Esech, che marchiava sotto la diretione del General Langlet. Imediate doppo si sono incominciati a mettere in opera li cannoni, come si è raccolto con li più recenti avvisi, e si calcolava, che per li 21, o al più tardo alli 23 fosse tanto aperta la Brecchia, che si potesse dar l'Assalto generale alla prima Palanca." (ASV 206, 431).

Nel dispaccio inviato il 3 ottobre 1716, Grimaniparla dei rinforzi che gli ottomani erano per punto di ricevere:

"Doppo che si è molte volte publicato, che li Turchi havessero passato il Danubio per soccorrer la Piazza strettamente assediata in fiene si è questo verificato. Sortì al Passa di Temisuar di far giungere un messo a Belgrado, che sotto habito mentito, e deluse le custodie atraversò l'Armata Imperiale. Ha egli rappresentato l'ordine dell'aggressioni e della difesa, e la necessità di ceder la Piazza quando non venga con prontezza rinfrescata la Guarniggione stanca, e diminuita. Sopra un tale raporto il Passa di Belgrado, che si sa essere stato elevato dal Sultano al grande, e pericoloso posto di Primo Visir ha sollecitate a tutto potere le dispositioni per formare un corpo d'Essercito, col quale potesse in qualche maniera tentar' il soccorso. Gettato un Ponte sopra il Danubio, passarono dall'altra parte del Fiume per quel, che si crede, all'in circa trenta milla cavalli, e tra questi buon numero di Gianizzari tutti montati con dissegno d'introdurli più facilmente nella Città, e rinvigorire con li medesimi la difesa. L'Agà de Gianizzeri fu destinato per direttor dell'Impresa, a cui diede il titolo di seraschiere, et egli accompagnò le militie in Persona sino al Ponte, dove con le minaccie, con le promesse, e con li donni cercò d'incoraggiarle a tentativi degni della gloria degl'ottomani" (ASV 207, 14).

Ma anche gli imperiali restano vigilenti:

"Dall'altro canto il Principe Eugenio avvertito di questi movimenti rinforzò con alcuni Regimenti di cavallaria il campo del maresciallo Palfi, e fece staccare varie Partite per scuoprire il numero delle forze, e l'Idee de Turchi […]. Fra tanto non si è intermesso di progredir nei

[2] Il Conte János Pálffy, comandante della cavalleria nell'esercito imperiale (Mugnai 2013).

lavori, e fortificare gl'Aloggiamenti piantati già sopra del Fosso. S'inalzarono varie Baterie di cannoni, e mortari, che tormentano la Palanca, et vanno ad'aprendo in varie parti la Brecchia con buon successo" (ASV 207, 15).

A' rinforzo degl'Aggressori arrivarono da Transilvania e da Petervaradino altri regimenti, ma anche le provvisioni tanto necessarie al mantenimento dell'esercito.

"Giunse finalmente lunedì il tanto atteso Espresso con la fausta notitia del felice Assalto dato alla Palanca di Temisuar" annunciava l'ambasciatore il 10 ottobre 1716.

"L'atione non seguì ch'il primo corrente, quantunque le dispositioni fossero prese sino dalli 26 del caduto. Stavano già erretti li Ponti in faccia della Brecchia per passare il Fosso, formato da un braccio del Fiume Bega, quando li Turchi gettando a tutto potere sopra delli medesimi molto fuoco, si deve consumar qualche tempo per ripararli, e rimetterli. Doppo di questo successo un'altro impedimento causato dall'escrescenza dell'Acque, le quali fecero galleggiare li Ponti, che posavano sopra alcuni cavalli di Frisia gettati a fondo per servire di base, e d'appoggio. Fù obbligato il Principe Eugenio per correggere il disordine di far deviare una portione dell'Acque dalla parte superiore della città, si che finalmente superati tutti gl'ostacoli si disposero le cose per l'Assalto generale […] in poco più d'un hora s'alloggiarono gl'Imperiali sopra la Brecchia, obligati gl'ottomani a ritirarsi nella Città con perdita considerabile della lor Guarniggione." (ASV 207, 33).

E le cose avanzarono con rapidità, visto che il 17 ottobre l'ambasciatore confessa:

"Havevo appena finita l'estesa del precedente mio divoto dispaccio, che sopragiunge improvisamente, e non aspettata occasione di rispedire il corriere di Vostra Serenita con la lieta notitia della resa di Temisuar. Fù tanto piu grato l'avviso, quanto che la conquista non si sperava consumata che per il principio del mese venturo, raguagliandola sopra le Fortificationi della Piazza, e sul numero dei difensori. Doppo l'Assalto della Palanca procedettero sino alli 6 del corrente li lavori, ma non stabilite ancora le Batterie, et in conseguenza intiere tutte le difese dell'Inimico, convenne fermarsi per non esponere maggiormente al continuato fuoco della Citta gl'Agressori. Si diede poi principio dal nostro canto a far giocare il grosso cannone, e li mortari con assai buon successo, incominciando a formare la Brecchia, et ad'incomodare le Abitationi, che le Bombe incenerivano, e discavano. [...] Essendo in tal situatione le cose improvisamente gl'ottomani incominciarono a far minor fuoco il giorno dei dieci, e poco doppo esposta Bandiera bianca, ricercò il Passa capitulare la resa." (ASV 207, 52 v-53).

Il 31 ottobre fu segnalata l'evacuatione di Timişoara:

"Fù la Guarniggione ottomana della medesima Piazza scortata sino al Danubio da un corpo di cinquecento soldati a cavallo. È rimarcabile, che nei giorni che scorsero tra la capitulatione, e la partenza quantunque che e i Turchi habbiano frequentato l'Esercito, e gl'Alemani la Città per provedersi reciprocamente del bisognevole, non è successo da una parte, ne dall'altra il minimo scandalo, come se le militie non fossero dalla Guerra irrittate, ma bensi s'attrovassero in seno di ferma, e sicura Pace. Scrive in Principe Eugenio, che siano uscite circa dodeci milla Persone atte all'Armi, oltre ad'un maggior numero di Femine, e di Fanciuli. Resta essa così nuda d'Habitationi, non rimasti nella medesima che pochi Ebrei, e Rasciani, ma dell'una e dell'altra natione li più poveri ed' indigeni tutto il restante più opulente, e più caro ha amato meglio di seguitare li Vinti d'unirsi alli Vincitori. Si sono ritrovati cento, e trenta sei Pezzi di cannone, e di mortari, oltre ad'abbondante quantità di provisioni da Guerra, delle quali il commissariato travagliava per farne essatamente l'Inventario (ASV, f. 207, c. 98).

Con lo stesso dispaccio sono state inviate al Senato veneziano, la magistratura che si occupava della politica estera del Repubblica marciana, anche le condizioni

delle capitulazioni degli ottomani e i punti approvati dagli Asburgo. Sulla colonna a destra si ritrovano le richieste degli ottomani, invece a destra sono le annotazioni degli Imperiali. Per esempio, al primo punto gli ottomani chiedevano di poter liberamente uscire "Noi con tutte le nostre Mogli e Figlioli, assieme con tutto ciò, che si ritrova nelle nostre Case in Effetti; come anco con Carri, Cavalli et altri Bestiami per il trasporto delle nostre altre robbe, et averi, resteranno a noi" e gli imperiali sono d'accordo eccetto i disertori (ASV, f. 207, c. 105).

L'ambasciatore continua a trasmettere delle informazioni anche dopo l'esito dell'assedio e l'abbandono della città da parte degli ottomani.

> "Con la conquista di Temesvar termina già la campagna cessa la materia più grata delle notitie di questa parte. Condotta sino a Panchiova la Guarniggione della medesima tutto passò con buon ordine, e con buona fede, si che lo staccamento di cavallaria, che servì alla stessa discorta, si è ridotto di nuovo all'Armata. In tanto si va questa sciogliendo, ripartendosi le Truppe per li quartieri d'inverno, dove son destinate. Due saranno li corpi principali di Truppe nelle parti più vicine all'Inimico, et di conseguenza ancora più gelose. L'uno è spedito verso Transilvania, accresciuto con altri due Regimenti […] il corpo più forte resta poi nel comitato di Temesvar composto di dieci Regimenti di cavallaria, cinque di Ussari, e dodeci Battaglioni, oltre ad'altri sette, che si fermano nella Piazza per Guarniggione. Tutto questo considerabile numero di soldati è costituito sotto alla diretione del General Mersi, offitiale di sommo merito, e vigilanza. È egli comandato d'andare ad'investire li posti, che occupanoancora li Turchi nel comitato, incaminandosi già verso di Vipalanca da lui mediata per prima impresa (ASV, f. 207, c. 122).

In conclusione, possiamo asserire che i veneziani avevano un'immagine veridica sugli avventimenti che culminarono con la conquista asburgica di Timişoara. Le informazioni numerose ed esatte contenute nelle lettere sono in gran parte tratte dalla corrispondenza inviata dal principe Eugenio di Savoia dal campo delle operazioni militari all'Imperatore, perció coincidono con le altri fonti che descrivono l'assedio. Inoltre, le lettere custodite presso l'Archivio di Stato offrono nuove testimonianze riguardanti un momento importante per la storia di Timişoara, rispecchiando anche il grado di conoscenza delle realtà di questa parte d'Europa a Venezia.

Appendice documentaria

I

Serenissimo Principe

Dopo molti anni, ch'inutilmente [doc. deteriorat] pone per oggetto di consideratione [doc. deteriorato] Piaza di Temisuar, e dopo che le [doc. deteriorato] per la presente campagna, furono indrizzate a facilitar i mezi per un [doc. deteriorato] anco nel tempo stesso, che sta per gionger [doc. deteriorato] Frontiere il Sultano, e sul procinto d'eseguirsi, o sarà sin'hora in'alcun modo eseguire l'importante attacco. Si calcola che di due giorni possa già trovarsi tutto l'esercito Cesareo a vista di quel Recinto, mentre gl'ultimi avvisi, portati da un Espresso dicevano ordinata per il 29 del caduto la mossa, qual in quattro marchie s'inoltrarebbe al luoco del stabilito impegno.

Prima d'esser decisa, fu assai combattuta l'opinione tra i varij sensi di queste Consulte, ma prevalendo, sopra gl'altri, il [doc. deteriorato] la volontà della Corte, specialmente quella di Sua Maestà, se ben [doc. deteriorato] si spiegava per l'inclinatione dell'operare, l'ardor efficace del Duca di Sassonia, secondato dalla diligenza del Marescial Haysler, troncando le perplessità ha fatto preferir i Consigli generosi ai più riservati. Crederò, che possa esser grata alla curiosità il rassegnare nell'unito foglio, la pianta di quelle Fortificationi, e come già rappresentai, consistono in tre principali difese, della Palanca, della Città e d'un picciolo Castello. Se ben per però quei lavori si vedono imperfetti, e condotti senza fianchi, et alcuna regola dell'arte migliore, ad'ogni modo, un Presidio, che si vuole certamente ascenda a dodeci mille huomini, ben potrà col petto, e naturale ostinatione de medesimi [doc. deteriorato] altre mancanze.

Il primo oggetto et beneficio è quello di dar la legge alla diretta della Guerra, invece di riceverla da [doc. deteriorat] con tanto vantaggio, come nell'anno passato, e perciò s'attende, ch'il Sultano per sensodi gloria, e per ragion d'interesse non volendo lasciar senza soccorso una Piazza collocata in cos'importante situatione, avanzandosi verso la stessa dia il campo di cimentare una di quelle Giornate dalle quali sempre uscirono i più illustri trionfi, o sarà di confidarsi con piene speranze una simile benedittione del Cielo anco in tal'incontro, s'ella è meritata, e sarà promossa da un'esercito numeroso, agressivo et avido di far risorger la riputatione dell' [doc. deteriorato]. L'altro unito foglio spiegherà ancora l'ordine di Battaglia, con cui sarà ripetita la forza di tutta l'Armata, quando venne avanzarsi a fronte dello Nemico.

Intanto il primo tentativo sarà quello di battere, con'incessante fuoco, Temisuar. Passata a Klein Canissa tutta la grossa Artiglieria, era di molti giorni, con la scorta delle truppe danesi, incaminata verso la Piazza, et a maggior facilità de'trasporti, ogni uffitiale, sopra i Carri del proprio Bagaglio, doveva condurre un detto numero di Bombe […].

Perché sia più stabilita, et anco per breve la comunicatione col Danubio sia gettato un nuovo Ponte sopra il Tibisco verso Sabbia, e perché sia più pronto modo, non men di ricever gl'avvisi, et di trasmetter i soccorsi, dovrà, tra Temisuar e Tisul situarsi un vigoroso Corpo di Cavalleria. Per cuoprir l'ultimo s'era avanzata alle bocche del Tibisco la Flotta, mentre impediti i sbarchi all'altride'Turchi, resta tagliata la strada all'impressioni contro quella parte sempre gelosa, essendo una Porta, che dà l'ingresso nell'apresso di molto Paese. Con tutt'i Reggimenti della Transilvania, tant'anni in passato [doc. deteriorato].

Il Sultano poi, a questo giorno, si movera sicuramente in Belgrado, ma varij erano i discorsi sopra i di lui movimenti. Chi dice stabilita la marchia di tutta l'Armata verso Temisuar, per soccorrerlo, e che asserisce, ch'anzi, rivedute con l'occhio proprio, e con la propria autorità le dispositioni meglio animate, sia egli astretto d'immediate rimettersi al Centro dell'Imperio, et alla Capitale di Costantinopoli, chiamato dai progresso troppo vicini dell'armi moscovite […].

Cimerin, li 4 Agosto 1696
Di Vostra Serenità
Carlo Ruzzini Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta*, *Dispacci Germania*, f[ilza]. 176, c[arte] 310-313)

II

Serenissimo Principe

Spedì il Principe Eugenio per staffetta l'avviso del di lui arrivo a sola mez'hora distante dalla investita Piazza di Temisuar, preceduto da buona parte della cavallaria, e susseguitato poco doppo dal restante della Grande Armata, e dai numerosi equipaggi. Fu sommamente penosa la marchia per il calore della stagione, e per l'aridità del Terreno, per il quale sono passati, che non sominista Acqua alla sete, et ai bisogni dell'essercito. L'Infanteria ha specialmente patito, restati a

dietro non pochi soldati languidi, et abbattuti dalla fatica del viaggio, e dalla mancanza del bisognevole. Tuttavia superate le difficoltà, si è cominciato a cinger la Piazza per impedir ai Turchi la comodità di rinforzar la Garniggione che al presente si crede forte di otto in dieci milla Fanti all'incirca. Si duole particolarmente il Principe degli'Impressarij, li quali non hanno suficientemente proveduto alli magazeni et alli carriaggi giust'a quanto si erano obbligati con il loro contratto. Il principal diffetto consiste nelli secondi per trasportare le provisioni, al presente tanto più neccessarij, quanto che l'Armata internatasi nella Provincia ha perduto il comodo d'essere allimentata col mezzo del Fiume. Mi sorprendono tanto più queste deficienze, quanto che sono state ben diverse le relationi, che si sono havute dello stato de magazeni all'arrivo del Principe Eugenio all'Armata, cose, che mi furono poi confermate dalla Voce medesima del commissario Generale sul momento della di lui partenza per l'Ungheria.

Fin ad'hora li Turchi non havevano fatta nesuna oppositione alla marchia dell'Armata Imperiale, la quale non ha soferto che per l'inclemenza del clima, e per la qualità del Terreno. Solo il maresciallo Palfi ha rincontrato un corpo di cavallaria ottomana, la quale investì i di lui Posti avvanzati, ma unite egli le sue Truppe, non attesero l'Inimico, e rivolsero fretolosomante le spalle. Si suppone, che quella partita fosse composta all'incirca di tre milla huomeni, benche però vi siano relationi assai mal fondate, che lo faccino ascendere a maggior numero. Si sa, ch'il Passa di Belgrado non haveva per anco erretto alcun Ponte sopra il Danubio, ma che col mezzo di Barche haveva fatto trasportare della Cavallaria nel Contado di Temisuar, per stare in osservatione della marchia, e degl'andamenti degl'Imperiali. Pare verissimile, che questo staccamento sia il medesimo che si è mostrato al maresciallo conte Palfi, per altro non si vede ancora apparenza, che li Turchi si formino in corpo d'Armata, capace di molestar gl'Agressori. Jl maggior contrasto può nascere dalla staggione in situazione assai bassa, e soggetta per conseguenza ad'essere ricoperta dall'Acque. Tuttavia il Principe Eugenio prevedendo il caso, et il bisogno ha spedito numerose Partite per provedere l'essercito d'abbondante numero di Farsine.

Le attioni dell'Attacco non sono per anco incominciate, ne vi è apparenza, che aprino la Trinciera, se prima non giunge l'Artigliaria più grossa, che mossa già da Petervaradino doveva a stenza passare il Tibisco.

Oltre questi avvisi della marchia dell'essercito, ve ne sono altri meno importanti da varie parti. Al confine della Transilvania restò battuta una Partita di Turchi penetrati per la Porta Terrea in quella Provincia. Tra gli Schiavi, che si sono fatti nell'atione, si sono ritrovati alcuni Ungheri, e Valachi. Il capitanio, che restò priggioniere, depose nel suo constituto d'essere stato colà spedito per ordine del Principe Ragozzi[3], che si ritrovava all'Armata Ottomana. Ma oltre che simili depositioni possono essere sempre sospette, pare, che l'avviso meriti tanto minor fede, quanto che non si è saputo ne pure di Francia, che si sia partito dal ritiro, in cui egli viveva. Hanno li Valachi asserito, che s'attrovano in Belgrado spediti dal loro Principe, all'ora che seguì la Battaglia di Petervaradino, et esagerano il terrore, e la costernatione sparsa in quelle parti doppo la Vittoria riportata dagl'Imperiali […].

Tra questi non esentiali successi la maggior attentione è rivolta all'Armata dell'Ungheria, per proveder alla quale qui s'incaminano le diligenze, e li studij. Si è stabilito il Partito per due cento milla misure di Biada, ultimamente ricercata dal Principe Eugenio, et il nuovo Pressidente della Camera ha rilevato il merito della di lui ecconomia, riducendo gl'Impressarij a conditioni più vantaggiose, et a prezzo inferiore, che in passato. […] Oltre a queste provisioni si caricano sopra Barche considerabile numero di Bombe, di Polveri, e d'Attrecci con alcuni mortavi, che di giorno in giorno discendono per il Danubio. Partì anche in questa settimana uno de grossi Vascelli, il quale si vorrebbe, che fosse in breve susseguitato dalli due altri, che restano oltre però ad'uno, che non è ancor posto all'Acqua […].

Cimerin, li 5 Settembre 1716

Pietro Grimani Ambasciatore

[3] Francesco Rákóczi II, principe della Transilvania (1704-1711).

(Archivio di Stato di Venezia,*Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 206, cc. 373-377)

III

Serenissimo Principe

[…] È certo che qui non si pensava a deponere l'armi, che doppo haverà superate le due Piazze, che devono essere la vera Barriera dell'Ungheria, e della Transilvania, e per me credo, che potrà dirsi, che si sarà fatto assai, se l'una sarà il prezzo della presente, e l'altra della ventura campagna. […].

Cimerin, li 12 settembre 1716

Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 206, c. 384)

IV

Serenissimo Principe

Giunta l'Armata Cesarea li 26 del caduto, et accampatasi in vista di Temisuar, com'hebbi l'honore di rifferire all'Eccellentissimo Senato nei precedenti dispacci, si sono con un'Espresso ricevute lettere dal campo del 2 del corrente, con sono le più recenti fin ad'hor capitate. Il primo studio consiste in cingere la Piazza dividendo in varie parti le Truppe, ma come il Terreno resta intersecato da molte Paludi ha convenuto eriggere varij Ponti per la più facile communicatione delle medesime, et accio' che un corpo possi dar la mano all'altro in caso d'aggressione, o di molestia. Furono poco doppo staccate alcune compagnie di Granatieri per andar ad'impadronirsi d'un Giardino di dilitia dal Passa', ma li Turchi vedendo approssimarsi il Nemico incenerirono li Borghi con qualche portione de Foraggi che ivi raccolti, non havevano ancora potuto metterli a coperto, dentro il Recinto. Così presero posto nel Terreno abbandonato, et immediate l'Artiglieria della Piazza cominciò a fulminar da lungi senza causar alcun danno. Li Generali Mersi[4], e Patè, e poscia il Baron Obergeni con buona parte de Regimenti a cavallo furono spediti ad'accamparsi verso la Bega Superiore per occupare quelle ampie Pianure, che si è in dissegno di conservare sin alla consumatione dell'Assedio.

Sono incerte, e non bene confrontano le relationi de disertori circa al numero della Guarniggione. Tuttavia le più probabili e sopra le quali si può prestar maggior fede vengono da tre Rasciani, che rifferiscono, che il Pressidio fosse composto di ottocento Spaij con altri ottocento soldati a cavallo, mille effettivi Gianizzeri, e sette milla sabie, ch'è l'Infanteria ordinaria tra gl'ottomani. Pare bensì, che meglio confrontino sopra l'universale costernatione, del che potrebbe esserne un'inditio il vedere, che si sono astenuti da tentare qualunque sortita, e d'incomodar gl'Agressori. Supplito a tali dispositioni l'ultimo de caduto furono comandati il Principe Alessandro di Wirtemberg, et il Generale Co. d'Atavrach per riconoscere la Piazza, il primo a man dirita, et il secondo alla sinistra, e doppo queste diligenze fu scielto per il sito migliore per incominciare l'Attacco il Terreno situato alla destra della Palanca della Fortezza che riguarda alla Porta d'Arat. Tra gl'altri avvantaggi si è considerato pur quello di valersi della sopracitata città,

[4] Claudius Florimund de Mercy (1666-1734), generale nell'esercito cesareo e governatore del Banato (1716-1734).

come un deposito di magazeni, e di godere il vantaggio del Fiume Maros per tirar dalla Transilvania buona parte delle provisioni, e dell'allimento all'essercito.

Giunta l'Artiglieria da Petervaradino s'incominciarono le dispositioni per l'apertura della Trinciera, benche però il maggior numero della medesima posta gia' in marchia da Buda fosse per tardare ancora alcuni giorni prima di giungere al campo. A quest'oggetto fu stabilito di tirare una linea parallela distante dalla Palanca all'incirca trecento, e cinquanta passi. Abbraccia questa un Terreno di mille, e cinquecento passi, et alla dritta della medesima per cuoprire la Testa si è alzato un Ridotto capace di cinquecento soldati. La sinistra difesa da un sito Paludoso, e munita da una antica moschea ha havuto bisogno di minor lavoro per assicurarla. A' quest'opera restavono impiegati tre milla Guastadori, et accio' che questi potessero consumarne il lavoro senza ricevere impedimento dagl'Assediati furono comandate otto Compagnie di Granatieri posti a fronte dagl'operarij con tre Battaglioni ad'ambilizatti sostenuti da qualche staccamento di cavallaria. Così alli due del corrente si potè aprir la Trinciera e quantunque gl'inimici habbiano fatto gagliardo fuoco, e dalla Palanca, e dalla Citta' tanto con il cannone, che col Moscheto pure non restarono interfetti che nove soldati con un capitanio, e sessanta Feriti. Fra questi è fattalmente compreso l'Infante di Portogallo[5] colpito di strissio in una Gamba da cannonata, che gli uccise sotto il cavallo. Il Principe Eugenio conoscendo il nobile ardore haveva ordinato secretamente agl'offitiali di non somministrargli equipaggi per non lasciarlo esponere mal a' proposito alle contingenze, et al pericolo, ma agli deluse le precautioni, e corroto con qualche donno un soldato prese ad'imprestito il di lui cavallo per essere presente all'atione quantunque l'incontro non meritasse d'esser onorato dal sangue di così cospicuo Personaggio, tuttavia si deve giusta lode all'indole generosa di quel Principe, che nella prima sua età dà saggi di sommo valore. Si spera, che la ferita non sia pericolosa, quantunque gl'habbia sopragiunto un'accesso di febre, che non lascia di tenere in qualche apprensione la Corte per li stretti riguardi di congiontione, e per l'elevata qualità della Persona.

Continuano con tanto maggiore facilità le dispositioni per l'Assedio, quanto che li Turchi s'attrovano meno in stato di contrastarlo. Non si ha alcuna notitia, che si siano formati in giusto corpo d'Armata vicino a Belgrado, e che habbiano gettati li Ponti sopra il Danubio per trasportare l'esercito nel contado di Temisuar. Solamente qualche partita di Tartari va scorrendo il Paese senza però tener né in apprensione, ne in molestia il campo Allemano. Può essere un'inditio della loro costernatione il veder, che numerosi di cavallaria non si siano gettati di qua' dal sacco a devastare il Paese, se pure non è questa un'arte per tenersi ben' affetti gl'Unghari, che pur troppo sono disposti alla rivolta, et alla ribellione. Doppo la Battaglia si sono scoperte delle Trame nell'Ungharia Superiore, che haverebbero prodotto un grand'incendio, e gravissimi sconcerti, se il destino della giornata non fosse riuscito così propitio quanto appunto egli è stato. Restavano poste in arresto alcune Persone, con gl'esami delle quali si doverebbe scuoprir la radice infetta, e pericolosa. Certo è, che in Temisuar medesimo si trovano raccolti buon numero di Ribelli, che haverebbero servito alla fiamma di fomento, e di mantice.

Per cogliere i possibili vantaggi per il tempo presente, e per l'avvenire, ha comandato il Principe Eugenio, che le sue Partite non causino il minimo danno nei Principati di Valacchia, e di Moldavia dichiarando c'egli riguardava quei Principi com'Amici dell'Imperatore, verso li quali intendeva di conservare la migliore corrispondenza. Sento però a raggionare da Persone del Ministero, che se viene l'Impresa, come pare, che vi sia giusto motivo da lusingarsi si studierà di fare delle mutationi in quei Governi allevando soggetti meno inclinati per gl'ottomani, e che riconoschino la sua fortuna da Cesare […].

Cimerin, li 12 Settembre 1716

Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 206, cc. 390-394)

[5] Manuel de Bragança (1697-1766), fratello del re del Portogallo.

V

Serenissimo Principe

[…] Spedisco in questa medesima sera la lettera al Principe Eugenio con la relatione ordinatami, et è da sperarsi, che se la Vittoria d'Ungheria ha influito a presservare Corfù, la presservatione di Corfù influerà alla conquista di Temisuar [...].

Cimerin, li 19 settembre 1716

Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 206, c. 401)

VI

Serenissimo Principe

[…] Più curiosi saranno per l'Eccelentissimo Senato gl'avisi dei passi dell'Assedio di Temisuar dove l'Interesse è tanto imediato, e reciproco. Si sono ricevute dal campo in questa settimana doppie mani di lettere, le prime dei 7, le seconde degli 11 corrente. Le meno recenti non portano niente di più, che i lavori, ed i progressi degli'Agressori. Fin'hora si sono errette due Batterie di quattordeci cannoni, et un'altra più bassa di cinque, che hanno incominciato a battere la Palanca con buon successo. Manca però con dano considerabile dell'ulteriori operationi la grossa Artigliaria spedita da Buda, la quale marchiando per diffetto forse de commissarij con moto più lento di quello, che esigono le presenti esigenze, non era giunta a Segedino, che li 9 del corrente, ne prima delli 14, può esser unita all'Armata. Par sorprendente, che havendo acquistato così grande quantità di cannoni, e di Atrecci nell'ultima riportata Vittoria nell'Ungheria più tosto di valersi di questi, che havevano alla mano, habbiano fatto venire li proprij da situatione così remota col paese de trasporti, e ciò che è ancora più considerabile con perdita di tempo, che specialmente nell'Armi è di tanta, e così essentiale importanza. Il motivo però, che ha persuaso il Principe Eugenio a questa rissolutione, naque dalla diversità, e dall'ineguaglianza de calibri facile a causar confusione, e disordine, e dalla diferenza degli'Atiragli, che li nostri non sono accostumati di maneggiare.

Non è però questo il solo diffetto all'Esercito Agressore, che ha mancato per quatro intieri giorni di Pane per trascuragine degli'Impressarij, de quali si dice, ch'il Principe Eugenio ne habbia fatto mettere alcuni in arresto per fermarvi il Protesto e per punirli secondo a quanto saranno colpevoli di negligenza. Ciò, che più importa è, che in quell'aria insalubre, e con l'impurità delle Acque incominciano ad'introdursi nell'Armata delle malatie, e da tutto questo si può arguire che l'Assedio costerà a più tempo e più Gente di quello, che si è suposto. Tuttavia continuavano con vigore li lavori, avvanzati gl'Aprocchi sino a cento passi all'incirca della Palanca senza perdita di Gente, e senza ricever molestie dal canto degl'Assediati. M'honoro d'accompagniare alle presenti la Pianta di Temisuar con le prime operationi dell'assedio per servire a chi tra V.V. Ecc. havesse il piacer di vederlo.

Si andava in tanto l'Armata Cesarea stabilendo partito, e credito nella Valachia, ricevuta la cavallaria in ogni parte con segni di gioia, e d'Amicitia. Varij luoghi hanno offerto di pagare contributione, ma continuando il Principe sopra gli stessi lodevoli principij di lusingare le buone dispositioni di quei Popoli, ha dichiarato non voler nulla ricever per non essere in alcun modo a carico di Gente riguardata com'amica di cesare. Per supplire però al giornaliero mantenimento ha convenuto tirare dalle Piazze di Frontiera molte provisioni da bocca, e da Guerra, le quali saranno poi rimpiazzate con le altre destinate già per l'Armata, e che ritardano a capitare. Ha consolato l'animo di Cesare l'avviso, che il Principe di Portogallo sia di molto migliorato dalla sua ferita, si

che potrebbe rimettersi alle ationi se il Principe Eugenio per tenerlo remoto da nuovi pericoli, non li havesse obbligato a fermarsi ancora sotto alla Tenda.

Sino al giorno della signatura delle sopracitate lettere delli 7 havevano poche et incerte notitie del campo de Turchi. Asseriscono però, che havessero rinforzato il loro corpo di cavallaria di là dal Danubio senza esser in stato di recare molestie, anzi che era sortito alla Cesarea d'impadronirsi d'alcune Barche con Proviande, che rimontavano verso Belgrado. Continuava anche a correr la voce, che raccolte le truppe fuggitive, e disperse volessero farsi vedere, ma dalle lettere del Principe appare, ch'egli non presti fede a questi non fondati rapporti, benche egli desideri l'occasione d'un nuovo incontro che secondo ad'ogni esperanza sarebbe felice sopra truppe avilite, e che hanno perduto ogni speranza di vittoria.

Tuttavia ho veduto avvisi di Petervaradino, che assicuravano, che il Generale Leferholf, che ivi comanda, habbia ricevuto un'espresso, che gl'Otomani gettato un Ponte sopra il Danubio l'habbiano passato a Pancsova, terra situata a una mez'ora più inferiore di Belgrado. Che il numero sia all'incirca di trenta milla tra Tartari, e Turchi, e che il loro dissegno consisti a tentare con tutti i mezzi possibili di gettare soccorso nell'assediata Piazza di Temisuar. Che erano condotti dal Seraschiare, e da tre Passà, e che si sperava che questi servissero di nuova materia alla gloria del Principe Eugenio.

Queste notitie venute a diritura da Petervaradino, ne si hanno havute, ne si potevano havere con le più recenti lettere del campo, che sono degli 11. Con queste si ha, che continuavano ad'avvanzarsi gl'Aprocchi, et a tormentare la Piazza con le Bombe, che metevano in cenere le Abitationi, et in costernatione gl'Abitanti, che condotti da varij Paesi si sono raccolti per essercitare la mercatura in quella Piazza, che facevo tutto il commercio tra l'Ungheria e li Paesi Ottomani. Ha però amareggiato lo spirito il successo d'una forte sortita tentata dalli spaij il decimo giorno del corrente mese. Soppressero questi il Pichetto d'un corpo di cavallaria, e ritrovate le Guardie somerse nel sono incominciarono la stragge sino a tanto, che accorse il Regimento Schomborn con altri rinforzi, che rispinsero gl'Inimici sino sotto alla Palanca.

Pare però, che il Principe sia in intentione di darvi in breve l'Assalto, poiche si sono avvanzati li lavori sino a soli sessanta passi distanti dal Trincierone, non ostante che li Turchi habbiano inutilmente procurato di frastornarli con varie sortite. Si è fatto anche scandagliare il Fosso, che si è ritrovato di larghezza di dieci piedi, e ripieno d'Acqua all'altezza di otto. Si si lusinga, che nella settimana ventura si possa ricevvere la notitia dell'acquisto della Palanca, doppo il quale incomincieranno l'aggressioni alla Piazza, che stretta da tante parti doverà in fine cedere al valore degl'Agressori'. Grazie

Cimerin, li 19 settembre 1716

Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 206, cc. 411-416)

VII

[…] Le lettere del campo sotto di Temisuar sono dei 15, e delli 18 corrente. Con le prime si hà che i lavori fossero stati avvanzati sino a trenta passi dal Fosso dalla prima Palanca, ma quanto più si va stringendo la Piazza tanto maggiormente cresce il fuoco e la difesa degl'Inimici. Non havevano sin ad'hora tentato doppo le già scritte che una sola sortita dalla parte opposta della Città sopra della Bega verso al campo del maresciallo Palfi, non si sa se per ricuperare qualche residuo di Foraggi esistenti nelle vicine Paludi, e coperti dal loro cannone, o pure per farsi giorno, e strada per uscir dalla Piazza, ma ricevuti con buon'ordine, e battuti da alcuni piccioli Pezzi da campagna furono obligati a ritirarsi senza esseguire alcuna intrapresa.

Il miglior avviso delle sopradette lettere consiste nell'arrivo del Gran convoglio con l'Artigliaria grossa da Buda, che si sa poi essere stata susseguitata da quella d'Esech, che marchiava sotto la diretione del General Langlet.

Imediate doppo si sono incominciati a mettere in opera li cannoni, come si è raccolto con li più recenti avvisi, e si calcolava, che per li 21, o al più tardo alli 23 fosse tanto aperta la Brecchia, che si potesse dar l'Assalto generale alla prima Palanca. Se non sono noti fra imezzo degl'impedimenti, e degl'ostacoli, che habbiano obligato a differire, si dovrebbe riceverne di momento, in momento l'avviso con l'espressa spedition d'un corriero. E ben vero, che in quelle Fortificazioni di Terra connesse con grossi Alberi, riusciva difficile, o almeno più lungo il poterle abbattere a quel segno, che si desidera.

Sono pero considerabili anche dal canto degl'Agressori le mancanze, et i diffetti. Non è stato fin hora possibile di suplire egualmente al bisogno del tanto necessario requisito del Pane, e benche sufficientemente abbondino le altre provisioni di carni, e d'ogn'altra specie di Vittovarie, pure mancando per cosi dire la base dell'alimento, ne sofre considerabimente l'Armata indebolita dalle malatie, e dalle fatiche dell'Assedio. Potrebbe essere migliore l'armonia et li concerto tra le militie, nata in certa forma la divisione dai frequenti mutui rimproveri, secondo che li Regimenti hanno peggio, o meglio operato nella ultima famosa Battaglia.

Il Principe Eugenio con ferma costanza cerca di correggere e riparare i disordini sollecitando da tutte le parti convogli, ma quantunque si possa giustamente sperare l'Acquisto dell'importante Città, e pero troppo patente che l'Armata ritornerà dall'impresa assai fiaca, et indebolita. In tanto prevedendosi, che questa sia per riuscire più lunga assai del supposto, si sono raccolte in gran numero le Farsine non solo per servire all'Attacco, ma anche per valersene nelle Tende, hora massime che la stagione incomincia a quella parte a rendersi, com'e solito, umida, e piovosa.

Non vedo verificato cio, che nella decorsa settimana si e havuto da Petervaradino che li Turchi habbiano getato il Ponte sopra il Danubio, e che havessero fatto passare all'incirca un corpo di trentamilla soldati, come dal campo non si sono havuti li confronti di simile notitia, cosi e da credersi che fosse falso l'avviso. E pero certo, che si sono ingrossati, si suppone, sino al numero di quatordeci milla la maggior parte de quali e cavallaria Tartara. Fin ad'hora non hanno infestato il campo, che resta coperto dal Fiume Temes, e per l'istessa causa possono anche difficilmente incomodar li convogli. Obligano bensi ad andare con precautione, e cautella a far Foraggi per non esponersi al sinistro incontro di qualche Partita. Si dice, che una di queste habbia tentato di gettar qualche soccorso in Temisuar, ma ritrovate ben diffese le stradde, e chiusi li passi, ha convenuto in fine di ritirarsi […].

Cimerin, li 26 settembre 1716
Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 206, cc. 430-433)

VIII

Allora che s'attendevano a questa Corte di momento in momento gl'avvisi dell'Assalto dato alla Palanca di Temisuar, sopragiunsero le lettere dei 22, e poscia il commissario Generale Conte di Tiran partito dal campo li 25 scaduto con importanti e non attese notitie […].Doppo che si è molte volte publicato, che li Turchi havessero passato il Danubio per soccorrer la Piazza strettamente assediata in fiene si è questo verificato. Sortì al Passa di Temisuar di far giungere un messo a Belgrado, che sotto habito mentito, e deluse le custodie atraversò l'Armata Imperiale. Ha egli rappresentato l'ordine dell'aggressioni e della difesa, e la necessità di ceder la Piazza quando non venga con prontezza rinfrescata la Guarniggione stanca, e diminuita. Sopra un tale raporto il Passa

di Belgrado, che si sa essere stato elevato dal Sultano al grande, e pericoloso posto di Primo Visir ha sollecitate a tutto potere le dispositioni per formare un corpo d'Essercito, col quale potesse in qualche maniera tentar' il soccorso. Gettato un Ponte sopra il Danubio, passarono dall'altra parte del Fiume per quel, che si crede, all'in circa trenta milla cavalli, e tra questi buon numero di Gianizzari tutti montati con dissegno d'introdurli più facilmente nella Città, e rinvigorire con li medesimi la difesa. L'Agà de Gianizzeri fu destinato per direttor dell'Impresa, a cui diede il titolo di seraschiere, et egli accompagnò le militie in Persona sino al Ponte, dove con le minaccie, con le promesse, e con li donni cercò d'incoraggiarle a tentativi degni della gloria degl'ottomani.

Dall'altro canto il Principe Eugenio avvertito di questi movimenti rinforzò con alcuni Regimenti di cavallaria il campo del maresciallo Palfi, e fece staccare varie Partite per scuoprire il numero delle forze, e l'Idee de Turchi. Scrive egli, che senza l'impegno di continuare l'Assedio, sarebbe andato imediate a cercarli, ma dovendo haver l'occhio a varie parti, ha giudicato miglior Partito il tenersi nei Posti occupati osservando i passi dell'Inimico.

Fra tanto non si è intermesso di progredir nei lavori, e fortificare gl'Aloggiamenti piantati già sopra del Fosso. S'inalzarono varie Baterie di cannoni, e mortari, che tormentano la Palanca, et vanno ad'aprendo in varie parti la Brecchia con buon successo. L'avvanzamento del travaglio non costò molta perdita di Gente restando però ferito da colpo di moschetto nella faccia ma senza pericolo il Maggior Generale Duca d'Aremberg. A' rinforzo degl'Aggressori giunsero di Transilvania lo Steinville con quattro Battaglioni, due di Wirmont, uno di Braun, l'ultimo di Staremberg[6], quatro compagnie di Granatieri, e due Regimenti di Corazze Steinville, e Neoburgo. Anche da Petervaradino ne capitò un'altro di Dragoni, si che rinforzato il campo con considerabile numero di Gente fresca, e in stato di progredire con maggior vigore le operationi. Oltre a questo avvantaggio si rende considerabile, che aperti li passi, et attirate le Genti dal profitto abbondano all'Armata le provisioni, che fin ad'hora mancavano, trasportate, e dalla Transilvania, e dall'Ungheria con respiro, e con gaudio de soldati, che per diffetto di Pane havevano non poco soferto.

La vicinanza dell'Armata Imperiale, e li progressi dell'Assedio, havendo rilevato lo spirito de malcontenti Valachi il Principe di quella Provincia Mauro Cordato[7], non affidandosi de proprij Vassali chiamò alla sua custodia un corpo di milla, e duecento Turchi. Si ritirò egli con li medesimi nella Città di Bucherest fortificata con alcuni Pezzi di Cannone la casa stessa, ch'egli ha scielto per propria habitatione. Publica, che per maggiormente assicurarsi stava attendendo un rinforzo di dodeci milla Tartari, per tenere, con li medesimi in devotione li malaffetti, e calmare le Turbolenze. All'incontro diecisette Bandiere si sono unite a una Partita Imperiale, che gia hebbi l'honore di partecipare esser penetrata in quella provincia, ma questa Fiamma non prenderà solida, e vera radice se non quando finito l'Assedio di Temisvar, che vi è ogni ragione da sperare felice si possa introdurvi un considerabile numero di cavallaria per fomentare le buone dispositioni di quei Popoli.

Sino a qui rifferiscono le lettere dei 22, ma sopragiunse il commissario General Tiran con avvisi di più importanti avvenimenti. Passati li Turchi il Danubio, come ho havuto l'honore di sopra riferire, andarono imediate avvanzandosi verso al campo del General Palfi. Ne spedì questo al Principe Eugenio l'avviso, il quale fece con diligenza marchiare un rinforzo tanto di Fanti, che di cavalli accompagnato da vinti cannoni da campagna, et egli si portò in persona per disponere le proprie Truppe, e per veder da vicino gl'andamenti dell'inimico. Infatti si presentò questo il giorno dei 28, e diede alla cavallaria Imperiale tre consecutivi e vigorosi Assalti. Ma vedendo le dispositioni ben prese, e impenetrabile la ressistenza doppo qualche perdita di Gente e tra questa qualche Persona di consideratione si abbandonarono alla fuga. Si è tra loro distinto con barbaro

[6] Guido von Starhemberg (1657-1737), comandante dell'esercito imperiale nell'Ungheria tra il 1706 e il 1708, sarà a capo del corpo militare che affronterà i *kuruc* di Francesco Rákoczi II.

[7] Nicolae Mavrocordat, principe della Moldavia (17 novembre 1709 – novembre 1710; 1711 – 5 gennaio 1716) e della Valacchia (21 gennaio 1716 – 25 novembre 1716; marzo 1719 – 3 settembre 1730).

valore uno che all'habito, et all'Insegne si supone Passà, al quale perduta da colpo di cannone una gamba, e restato a Terra, ha amato meglio con ostinata diffesa perire a colpi di spada, che d'arendersi priggioniero. Degl'Imperiali pochissimi sono mancati nell′atione, et un sol capitanio ferito. Haverebbe potuto il Principe Eugenio inseguirli, e farne una considerabile stragge, ma dubitò che li turchi potessero facilmente fare un staccamento, e girando il campo degl'Aggressori farlo penetrare nella Città, danno che sarebbe stato ineguale, e più considerabile che il vantaggio d'una maggiore Vittoria. Ha però imediate ordinato di circonvalare con una linea la Piazza, e si suppone, ch'il travaglio possa essere stato consumato per li 28 del caduto. Quando resti cosi assicurato il campo sembra egli in dissegno d'andar'incontro all'Inimico, se pure sarà in dispositione d'attenderlo. Tuttavia, come gl'ottomani s'attrovano senza Tende, e senza Equipaggi perduti nella Battaglia di Petervaradino, pare, ch'egli suponga, che doppo l'inutile già esposto tentativo sijno per abbandonare la Piazza al destino dell'Assedio. Nello stesso tempo che è succeduta da una parte l'atione, gl'Assediati dall'altra tentarono una sortita ma ricevuti con valore dai nostri, furono obligati con sollecitudine a ritirarsi. In tanto continuando il fuoco da tutte le Batterie, si era incominciato a riempire il Fosso, per aprirsi la strada all'assalto che si supone, che possa essere in breve tentato. Confessano però, che li Turchi fanno una valorosa difesa, conducendo le operationi con le regole del mestiere quanto alla diretione, e con sommo corraggio riguardo all'essecutione. Conchiude in fine il Principe Eugenio, che haverebbe spedito con queste relationi un'offitiale Espresso a Sua Maestà, ma che partendo nello stesso giorno il commissario Generale per regolare alla Corte li quartieri d'inverno, e le dispositioni per la ventura campagna, l'haveva incaricato di farne a viva voce espositione.

Li Vascelli, che esistono all'imbocatura del Tibisco per cuoprir li trasporti, si sono ridotti a Petervaradino, reso inutile il loro più lungo soggiorno a quella parte. Infatti sono già arrivati al campo tutti li convogli, che si attendevano condotti da tre milla carri, che hanno treplicamente fatto quel lungo viaggio con considerabile peso, et incomodo de Paesani. Per due volte li Turchi si sono affacciati con le loro saiche per investir le Navi, ma roverscitato da queste il bordo con tutte le Batterie de cannoni hanno obligato gl'Aggressori a voltar faccia senza impegnarsi in combatimento, onde che perduto il tempo, e moltissima Gente perita per le miserie han convenuto retrocedere sino verso Belgrado.

Tra queste strepitose pendenze cade in silenzio il destino del Fleisman trattenuto in quella Città sotto severa custodia che gl'impedisse ogni sorte di communicatione, trattato però assai blandamente in ciò, che può havere riguardo al comodo della di lui Persona. Tuttavia, come si supone sicuro l'esito dell'Impresa di Temisvar, e che al più lungo ridotta la Guarniggione nel ristretto Recinto d'un picciolo castello, sarà necessitata a capitulare, si pensa d'introdurvi com'un'articolo del Trattato anche la restitutione del ministro cesareo.

Li dispendij di questa Guerra obligando la Corte a maneggiare con desterità li soccorsi dell'Imperio, hanno persuaso di nominare alla dieta di Ratisbona per Primo commissario il Cardinal di Sassonia, il quale con l'influenza della sua dignità, e della sua nascita potrà più facilmente coltivare le buone dispositioni, che al presente vi esistono […].

Cimerin li 3 ottobre 1716

Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 207, cc. 14-20)

IX

Serenissimo Principe

Giunse finalmente lunedì il tanto atteso Espresso con la fausta notitia del felice Assalto dato alla Palanca di Temisuar. L'atione non seguì ch'il primo corrente, quantunque le dispositioni

fossero prese sino dalli 26 del caduto. Stavano già erretti li Ponti in faccia della Brecchia per passare il Fosso, formato da un braccio del Fiume Bega, quando li Turchi gettando a tutto potere sopra delli medesimi molto fuoco, si deve consumar qualche tempo per ripararli, e rimetterli. Doppo di questo successo un'altro impedimento causato dall'escrescenza dell'Acque, le quali fecero galleggiare li Ponti, che posavano sopra alcuni cavalli di Frisia gettati a fondo per servire di base, e d'appoggio. Fù obbligato il Principe Eugenio per correggere il disordine di far deviare una portione dell'Acque dalla parte superiore della città, si che finalmente superati tutti gl'ostacoli si disposero le cose per l'Assalto generale, al qual fine restarono comandate trenta compagnie de Granatieri sostenute da altri trenta Battaglioni delle migliori Truppe dell'Armata. In questo tempo però non stetero otiosi li Turchi tenendo in allarma gl'Agressori con tentare varie sorti ma sostenute sempre con valore, e con vigilanza, restarono in ogni incontro ripulsati, e respinti.

Quantunque sia stata oltre ogni credere valorosa, e quasi disperata la resistenza dell'Inimico, pure in poco più d'un hora s'alloggiarono gl'Imperiali sopra la Brecchia, obligati gl'ottomani a ritirarsi nella Città con perdita considerabile della lor Guarniggione. Non servirono loro di vantaggio le diffese, e le ellevationi di Terreno, fatte per disputare l'avvanzamento a palmo a palmo, poiche nel calore della Vittoria furono consecutivamente l'una doppo l'altra superate. Vagliano anzi al presente in certa forma di Trinciera per gl'Agressori, che col benefitio delle medesime si sono alloggiati e coperti non lungi dal Fosso della Piazza Assediata. Nel retrocedere posero li Turchi il fuoco ad'alcune case, e favoriti dal vento, che spirava con forza, ridussero in cenere quasi tutte le Abitationi, specialmente nella parte che si chiama la Città Rasciana, rese dall'altro canto inutili le diligenze per amorzarlo.

Non si sa ancora quanta gente siasi perduta in questa vigorosa atione, non servendo il tempo per haverne un'essato dettaglio. Scrive però il Principe, che suponeva, che ne fossero mancati cinquecento all′incirca, ma assai maggiori per la quantità, e la qualità e il numero de feriti. Tra questi si contano quattro Generali, sono li due Fratelli Principi di Wirtemberg, l'Umaddi natione spagnuolo, e Braun Irlandese, oltre a molti offitiali di rango inferiore ma di valore e di esperienza. In quest′incontro l′infanteria ha riparato, superando se medesima, l'hove veramente non ben sostenuto nella fortunata Battaglia di Petervaradino, sormontati li svantaggi del sito, e la costanza de diffensori.

Hora si conta per sicuro l'esito dell'Impresa trattandosi solo di qualche settimana più, o meno da impiegarsi per consumarla, tanto più al presente, che sta con abbondanza suficiente proveduto l'Essercito, e che il sito più rilevato, in cui sono accampati li mette a sicuro dall'ingiurie della staggione, che corre. Alcuni Rasciani sortiti a nuoto dalla Città hanno rifferito, che nella medesima vi si attrovino tra Guarniggione, e Abitanti da quindeci milla Persone atte all'Armi comprese tra queste due milla, e cinquecento Gianizzeri, quatrocento Spaij, e sei cento Tartari. Imediate s'incominciarono li lavori per stringerla con li Aprocci, e con le Batterie, superata la quale non potrà il castello tenere che per pochi giorni, essendo di Fortificazioni assai imperfetta, e ristretta. Quantunque sia non poche settimane, che il Principe Eugenio si è presentato sotto alla Città, non si può dire che si sia consumato gran tempo nell'Impresa se si considera, che la grossa Artigliaria da Buda non è capitata all'Armata che per li 18 del caduto.

Dei Turchi, che con grosso numero di cavalaria si presentarono con l'intentione di gettare qualche soccorso nella Piazza, nelle lettere dell'espresso se ne fa poca, o nessuna mentione. Ecerto, che ripassato il Temes si sono restituiti verso il Danubio, si che li Foraggieri si estendono con libertà senza incontrare nessuna oppositione, o impedimento. Viene anzi asserito, che mancando di sussistenza e non proveduti del bisognevole, sijno ritornati sin' a Belgrado doppo l′inutile tentativo. Questo fato però ha bisogno di più sicuri riscontri per asserirlo, quantunque vi siano delle probabili apparenze, su le quali si possa appoggiare il giuditio.

Ho anche veduta lettera d'un offitiale dell'Armata, ch'assicura, che doppo consumato l'assedio di Temisuar, il Principe Eugenio voglia intraprendere quello di Vipalanca, castello situato non lungi dal Danubio. L'oggetto è di snidare li Turchi da tutto il comitato, e come il luogo si

asserisse non essere circondato da Fossa, ma solo coperto con una Trinciera di Terra, e di Alberi, si supone, che l'Acquisto non sia per costar ne molta Gente, ne molto tempo. Se la cosa è possibile, il Principe Eugenio vorrà certamente tentarla per incomodare Belgrado, per dominare la navigatione del Fiume, e per facilitarsi l'Impresa per la campagna ventura.

A questo oggetto anche qui s'incominciano le dispositioni per la medesima. Ha l'Imperatore dichiarato alli Stati Ereditarij che gl'occorrono vinti milla Reclute per la sola Infanteria. Non ostante a questo gran numero, il bisogno però sarà molto maggiore, ma si pensa d'adempire al restante, che potesse occorrere, ricevendone dalli circoli dell'Impero a conto delli cinquanta mesi Romani, che si sono obligati di pagare in sussidio della Guerra presente contro de Turchi. Sua Maestà anzi ha incominciato a conferire col Marescialo del Paese per formalizzarsi su le Impositioni da mettere sopra li stati. Desidera egli acresciuta dall'anno decorso la somma, non ostante ch'il maresciallo habbia esposta l'impotenza de'sudditi, causata dall'iregolare stagione, che ha resa infeconda la Terra, e scarsi li prodotti della medesima. Tuttavia Cesare tien fermo più tosto in aumentar, che diminuir li soccorsi, asserendo, che dovevasi cogliere il frutto delle passate Vittorie, e che doppo l'Acquisto di Belgrado, se li Turchi vorranno la Pace, si potrà pensare ad'accordargliela. Veramente la massima è pur troppo chiara, e rilluce da se stessa tuttavia quantunque Jo l'habbia più d'una volta rassegnata all'Eccellentissimo Senato, ho creduto di mio debito al presente di repplicarla, acciò che VV. EE. si la medesima possino formalizzare li loro consigli, e li loro giuditij sopra dell'avvenire in così importanti vertenze.

Può haver relatione a questo medesimo punto la nomina seguita del Principe Ercolani per Plenipotentiario in Italia, di cui hebbi l'honore di farne a Vostra Serenità in precedenti dispacij mentione. Si dice, ch'egli debba specialmente havere incombenza di procurare dalli Feudatarij della Provincia soccorsi per sostenere li gravi presenti dispendij in impegno, che cade pur anche in loro profitto [...].

Cimerin li 10 ottobre 1716
Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 207, cc. 32-37)

X

Serenissimo Principe

Havevo appena finita l'estesa del precedente mio divoto dispaccio, che sopragiunge improvisamente, e non aspettata occasione di rispedire il corriere di Vostra Serenità con la lieta notitia della resa di Temisuar. Fù tanto piu grato l'avviso, quanto che la conquista non si sperava consumata che per il principio del mese venturo, raguagliandola sopra le Fortificationi della Piazza, e sul numero dei difensori. Doppo l'Assalto della Palanca procedettero sino alli 6 del corrente li lavori, ma non stabilite ancora le Batterie, et in conseguenza intiere tutte le difese dell'Inimico, convenne fermarsi per non esponere maggiormente al continuato fuoco della Città gl'Agressori. Si diede poi principio dal nostro canto a far giocare il grosso cannone, e li mortari con assai buon successo, incominciando a formare la Brecchia, et ad'incomodare le Abitationi, che le Bombe incenerivano, e discavano. In questo tempo fu preso un Turco che sortito dalla Piazza sotto habito mentito portava lettere per il Primo Visir. Contenevano queste, che stanca la Guarniggione per un lungo Assedio, sarebbe in necessità di capitulare, quando non fosse rinfrescata d'un buon corpo di Truppe, abbondando per altro ancora ogni sorte di provisione per supplir ai bisogni dell'Assedio, e per alimento ali soldati. Essendo in tal situatione le cose improvisamente gl'ottomani incominciarono a far minor fuoco il giorno dei dieci, e poco doppo esposta Bandiera bianca, ricercò il Passa capitulare la resa. Il Principe Eugenio mandò imediate due offitiali nella Piazza, li quali restando per quasi due giorni nella medesima, diedero occasione a sospettare di mala fede.

Sopra di questo spedì il Principe un nuovo messo per dichiarare, che non convenendogli di perdere il tempo con una pregiuditial dilatione, instava, che gli fossero resi li due offitiali per progredire l'operationi, sicuro già di farne la conquista con la forza dell'Armi. In fatti ritornarono questi, e rifferirono le conditioni della Resa, che in sostanza contenevano di lasciar sortite la Guarniggione, e scortarla sino a Belgrado. Che gli fossero concessi dieci milla carri per trasportare i loro effetti, e che fosse assegnato dieci giorni di tempo per uscire dalla Piazza.

Ricusò il Principe alcuni degl'Articoli, e ne riformò altri come troppo estesi, et in fine convenero reciprocamente, che sarà permesso a Guarniggione l'uscita libera dalla Città, scortata sino a Belgrado. Che potrano li Turchi condur secco sino a mille carra, li quali gli saranno somministrati dagl'Imperiali. Che gl'Habitanti potranno o fermarsi nelle loro Habitationi, dove saranno humanamente trattati o uscire dalle medesime per trasportarli dove vorano, senza ricevere impedimento. Viene dichiarato, che nella Guarniggione s'intendono compresi ne li disertori, ne li Rinegati, li quali devono essere rimessi alla discretione del Vincittore, et in fine segnate le principali conditioni, consignarono alli 12 del corrente una Porta della Città alle Truppe Alemane.

Così resta consumata la grand'opera con l'acquisto d'una Città, o per dir meglio d'una vasta, et abbondante Provincia, che estende i confini, cuopre il Fianco alla Transilvania, tiene in freno li due Principati di Valachia, e Moldavia, e incommoda sommamente Belgrado, impedendole la navigatione del Fiume. Gl'Articoli della Resa, si haveranno, e più esati, e più estesi per la ventura settimana, non sapendosi al presente che ciò, che a viva voce rifferisse il Tenente Collonello conte di Wormbrand, ch'è l'offitiale, che ha per Espresso portata la fortunata notitia. Dice egli, che si suponeva all'Armata, che in tanto il Passà si fosse rissolto a cedere la conquista, in quanto, che gl'Habitanti habiano apertamente riccusato di restare esposti al sacco de Vincittori, e che non potendo li soldati resistere da un canto all′Aggressioni et dall′altro alli cittadini, che non pensano, che a ponere in salvo le loro fortune, è stato necessitato ad′arrendersi, quando per altro poteva ancora per piu di quattro settimane continuar la difesa.

Anche prima di quest'avviso si è da qui riespedito il corriere con la regolatione dei quartieri d'Inverno, fondato su la speranza dell'esito fortunato dell'Impresa. Nel solo comitato di Temisuar sono destinati dieci Regimenti di cavallaria con quattro di Fanti, et alla diretione di questo corpo si desiderava di destinarvi il General Mersij, offitiale veramente vigilante, et attento, ma si dubita, ch'egli se ne possi scusare per la necessità di componere certi suoi affari domestici nella Lorena sua Patria. Il resto delle Truppe viene diviso per li comitati dell'Ungheria alla risserva di qualche Regimento assegnato nelle Provincie ereditarie dell'Austria, e della Moravia.

Non vi è dubbio, ch'il Principe Eugenio profitando dell'occasione non snidi gl'ottomani dalli Posti, che ancora possedono, quantunque però alcuni credino, che non sijno per attendere l'Agressione, ma ne distrughino imediate li Trincieramenti, perché non servano di comodo, e di difesa alli Vincittori. Si dubbita bensì, che quanto è necessario d′havere un grosso corpo di cavallaria lungo le Rive del Danubio per cuoprire gl'Acquisti, altretanto sarà questo incomodato dalle frequenti corse dei Turchi, le quali col vantaggio dei giacijtranno in ogni parte passare.

Con acquisti tanto importanti, e con un pieno Trionfo chiude il Principe Eugenio la prima campagna, che sarà per la sua gloria memorabile anche per l'honore d'haver ricevuto dalla mano del Sommo Pontefice il Pileo e loStocco. Passa per questa Corte alcunisono il marchese Rasponi, spedito per portarglielo, et è facile, che la sollenne fontione si esseguisca in Temisuar subito, che le profane moschee siano cambiate in sagrij Tempij per il vero culto di Dio. Non è pero questo il solo effetto del zelo Paterno del Santo Padre, havendo in questa settimana fatto contare col mezzo di monsignor nontio altri cento milla Fiorini, che chiudono in quest′anno il non sprezzabile soccorso di cinquecento milla, oltre alle decime del clero, che non montano pero alla somma che si sperava […].

Cimerin li 17 ottobre 1716

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 207, cc. 52-56)

XI

Serenissimo Principe

[…] Si hanno lettere anche dalla Piazza di Temisuar, della quale il Principe Eugenio ne ha gia preso l'intero possesso. La Guarniggione non è sortita che un giorno doppo il capitolato per la necessita di rimetter li Ponti danneggiati dalle Bombe, e per unire li mille carri accordatigli per il trasporto de suoi Equipaggi. Finalmente il giorno dei 16 partirono verso Giorgiova sino al qual luogo restano scortati da Militie Alemane. In quei giorni il Principe Eugenio, et il Passa reciprocamente si visitarono rendendosi l'uno all'altro con varij donni et testimoni di mutua stima, praticate eguale formalità anche con l'Infante di Portogallo. È rimarcabile, che il sopradetto Passà trasse la sua origine nelle vicinanze di questa Dominante condotta dai Turchi in schiavitù nella sua prima Infancia in tempo dell'assedio di Viennadove fu poscia allevato nell'empio cultivando falsa Religione.

Le conditioni della resa sono appresso a poco le stesse, che le già rifferite, solo si ha di piu, ch'il Passà haveva ricercato con un'Articolo, che si stabilisse una sospension d′Armi per sei mesi, sempre però rigettato dal Principe Eugenio, che non ha voluto confondere li riguardi essentiali della Guerra con li particolari della Piazza investita. Da questo se ne cava un indutione ch'egli haveva gia dal Primo Visir ricevuto l'ordine di capitolare forse col dissegno di rippetere quel corpo di Truppe non sprezzabile nelle loro presenti angustie.

Certo è, che non si sa intendere quale sia stato il motivo, che l'habbia indotto ad'arendersi, doppo haver con costanza sostenuta la Palanca, quando non si volesse credere, che li Turchi si siano spaventati dalle Bombe in fatti in poco tempo havevano di molto daneggiate le Habitationi della Città. Si rende tanto più osservabile la cosa, quanto che sono conosciute le difese della medesima, molto maggiori del suposto, coperti li Ripari con doppio Fosso, e con una spetie di Falsa braga. Non si parla, che mancasse loro ne pure le provisioni, a segno che non vi è chi penetri il motivo di una longua difesa, quando che haverebbero ottenute le medesime, e forse più ample conditioni allora che avvanzata la staggione, et indebolita l'Armata haverebbero convenuto gl'Alemani sorpassar ogni cosa per consumare l'Impresa.

Fui con l'essempio del nontio, e dell'Ambasciatore di Francia in espressa Udienza dell'Imperatore per felicitarlo con addattate espressioni sopra il non meno fausto che non atteso avvenimento. Esaltai la gloria di Sua Maesta, il valore delle sue Armi, il vantaggio della conquista, et il giubilo, che erano VV.EE. per rissentire per l'Interesse dell'Aleanza, e per la stretissima loro corrispondenza con questa casa.

Aggradì Cesare con gentili espressioni l'offitio, persuaso dell'animo generoso dell'Eccellentissimo Senato. Disse, che Dio benediva con felici successi le di lui rette Intentioni in una Guerra incominciata colo solo oggetto di proteggere il cristianesimo, et assistere alli suoi Aleati. Vedersi tanto più visibile la protetione del Cielo, quanto che la Piazza, secondo tutte le Apparenze doveva resistere ancora più lungo tempo, ne era egli medesimo informato dei motivi che l'hanno obbligato a capitolare la resa.

Al presente si versa per stabilire il metodo del Governo civile di quel distretto che altre volte fu un Banato della Corona d'Ungheria. Pare, che si voglia rimettere sopra lo stesso piede, per il che si cerca negl'Archivij le antiche memorie, essendo più d'un secolo e mezzo, ch'è passato sotto il Barbaro Dominio degl'Ottomani. In tanto si vanno disponendo le cose solo per accomodare le Truppe nei Quartieri d'Inverno, ma anche per rimettere in stato di poter sortire con preventione nella campagna ventura. Fanno astendere sino a quaranta milla il bisogno delle Reclute, oltre a quanto di corpi intieri anderano somministrando li circoli dell'Imperio. Si dispongono anche gl'Appalti per formare le provisioni, e li magazeni, fisse più che mai le speranze dell'Impresa di Belgrado. Senza di questo non vi è apparenza, che si dia orecchio a propositioni, ma potrebbe

anche bastare per quanto vado qui raccogliendo la demolitione della medesima, poiche riuscirà poi facile il prendere, e fortificare il posto di Semelino, che domina il passaggio de savo, e tenirebbe in soggetione le Province de Turchi. È difficile da penetrare se la costernatione de medesimi arrivi a segno di persuaderli volontariamente della sola Barriera dell'Imperio ottomano, e più arduo è ancora il conoscere, convenendo al Sultano di cedere tutto a favor della Pace, se si crederà sicuro il Costantinopoli, quando vi ritornasse un così svantaggioso Trattato [...].

Cimerin li 24 ottobre 1716

Pietro Grimani ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci* Germania, f. 207, cc. 82-86)

XII

Serenissimo Principe

Seguita, come restò in precedenti rassegnato l'evacuatione di Temisuar. Fù la Guarniggione ottomana della medesima Piazza scortata sino al Danubio da un corpo di cinquecento soldati a cavallo. È rimarcabile, che nei giorni che scorsero tra la capitulatione, e la partenza quantunque che e i Turchi habbiano frequentato l'Esercito, e gl'Alemani la Città per provedersi reciprocamente del bisognevole, non è successo da una parte, ne dall'altra il minimo scandalo, come se le militie non fossero dalla Guerra irrittate, ma bensi s'attrovassero in seno di ferma, e sicura Pace. Scrive il Principe Eugenio, che siano uscite circa dodeci milla Persone atte all'Armi, oltre ad'un maggior numero di Femine, e di Fanciuli. Resta essa così nuda d'Habitationi, non rimasti nella medesima che pochi Ebrei, e Rasciani, ma dell'una e dell'altra natione li più poveri ed' indigeni tutto il restante più opulente, e più caro ha amato meglio di seguitare li Vinti d'unirsi alli Vincitori. Si sono ritrovati cento, e trenta sei Pezzi di cannone, e di mortari, oltre ad'abbondante quantità di provisioni da Guerra, delle quali il commissariato travagliava per farne essatamente l'Inventario.

Per servire alla giusta curiosità di VV.EE. mi honoro d'ingiungere li capitoli della resa accordati con larga mano dei Turchi, ma restano però di gran lungo pensati dall'avantaggio d'haver qua il tempo, risparmiate le Truppe, et assicurato l'esito d'un'Impresa non meno importante, che ardua. Si conferma, che ciò che ha obligato il Passa a capitulare, abbondando per altro la Piazza d'ogni sorte di provisione sia stata la di lui medesima Guarniggione, la quale datasi nella Pace, al Trafico, et al proffitto, non ha voluto arischiar di perdere in un giorno li vantaggi di molti anni. Asseriscono anzi gl'ultimi avvisi dell'Armata, che alla comparsa del Passà di Belgrado sia stato tenuto dal Primo Visir un consiglio di Gemina, col quale sia stato egli dichiarato innocente sul punto d'haver ceduta la Piazza. L'essempio sarebbe nuovo tra gl'ottomani, ma è ben difficile da asserire, se è vero, non trovandosi fondata la voce, che nel non sussistente raporto di qualche Rasciano. L'Esercito Imperiale fin ad'hora resta accampato nelle vicinanze di Temisuar, ne si è fatto alcun staccamento per scaciare li Turchi dalli Posti, che conservano nello stesso comitato in Riva al Danubio. Può essere, che si sia creduto indispensabile di lasciar respirare le Truppe debilitate dalle ationi, e più ancora dall'inclemenza dell'aria, ma per quanto mi ha asserito il Conte di Sinzindorf si stava per metterle in marchia a momenti. Il solo Generale Stainville partì di ritorno per la Transilvania dov'egli riconduce non solo le proprie militie, che per afretare l'Assedio furono chiamate da quella parte, ma oltre di questo il Principe Eugenio l'ha anche rinforzato con tre Regimenti d'Infanteria, et uno di Dragoni, ad'oggetto di estendersi maggiormente nella Valachia, e di fomentare li Tumulti di quella Provincia.

Tutti questi Vascelli da Guerra si vanno riducendo verso l'Esech, dove vi è un Porto capace per metterli a coperto dal rigor dell'Inverno, e dal pericolo de Giazzi.

Nella diferenza della loro innova struttura, si è conosciuto il vantaggio dell'uso, navigando questi spesse volte con le sole Vele, contro la corrente del Fiume, e con assai celere moto, cosa, che

non è per il passato successa. Si è sospesa la fabrica d'altri sino che ritorni il Principe Eugenio per intendere dalla di lui propria voce, se egli crede d'havere Armamento suficiente al bisogno, ed a resistere alle Galere nemiche [...].

Vienna li 31 ottobre 1716

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 207, cc. 98-100)

XIII

Punti di Capitulazioni dimandati dalla parte delli Turchi assediati in Temeswar

1 È accordato, eccetuatione li Desertori	1 Noi con tutte le nostre Mogli e Figlioli, assieme con tutto ciò, che si ritrova nelle nostre Case in Effetti; come anco con Carri, Cavalli et altri Bestiami per il trasporto delle nostre altre robbe, et averi, resteranno a noi, et ci sara concessa la libera sortita, ne che sia permesso d'apportarci alcuna molestia, ne alcun danno, ed offesa da qualsivoglia Nazione, quand'anco non potessero essere 72 Nazioni.
2 È accordato: si doveravano però lasciar indietro de gl'ostaggi sia a tanto che sarà ritornato il convoglio.	2 Che non si rifiuti tanto alla Milizia a piedi, et a Cavallo quanto a gl'Abitanti, di sortire colle loro Armi bianche e da fuoco, colle Bandiere, e Tamburro battenti, ma che sin dal giorno dell'uscita si darà la marchia da Temeswar a diritura verso Belgrado, in 8 stazioni, o giornate per la strada più corta, la prima verso Themisch, sopravia il Ponte di (testo cancellato). La seconda per il secondo Ponte appreso Schebel, ch'è un Villaggio al Marazzo, la terza appresso Tente sopra il Ponte di Bieschow, la quarta a Margida così chiamato Marazza, la quinta ad Allibonau appresso una stata Palanka, la sesta a Banzova, la settima a Bortscha dove è il Tragetto, e si come si prega, che sia dato bastante sicuro convoglio per il proseguimento della marchia sino colà, così sarà anche dato dalla parte del Pascià di Belgrado un'attestata di pugno proprio, che gl'assediati sono stati sicuramente convogliati sin a detta Bortscha.
3 È notorio, che non si può avere tanta quantitò di Carri, tutta via se gli daranno Carri 1000 permettendo loro medesime che ne lasciano	3 Per il trasporto dunque delle nostre Moglie, e Figlioli assieme con Effeti, averi, e robbe, acciò nessuno indietro ne debba andar a piedi,

alcune indietro per cui potranno succesivamente fare levar e condurre via i loro effetti. Come pure gli sarà lecito se possono havere delli Carri, di comprarli, et in quanto alla dimandata sicurezza, non vi è ne meno alcuna difficoltà. Ma all'incontro dalla parte loro sarà data altresì la certezza d'omisssione d'ogni ostilità et inimicizia.	saranno dati 7000 Carri con loro tiri, et in caso che qualche Carro venissero a rompersi od' il Bestiame crepasse, se ne somministreranno de gl'altri in contracambio, ne si permetterà, che si spogli qualche cosa. Parimente quando qualcheduno potesse comprar un Carro per il suo Denaro, che ciò non gli venga impedito.
4 Accordato	4 In quanto alle Vetto vaglie necessarie al mantenimento et sussistenza delli sortenti Assediati, durante la marchia, non solo si presterà la mano giovevoli, in farle apportare dalli Contadini, per il contante pagamento, et a ragionevole prezzo, acciò non se ne soffra mancanza sino la Bortscha, ma eziandio se non farà la dispositione.
5 Accordato	5 Il Convoglio durante la marchia da Temesvar sin a Belgrado, non si framischiarà tra gl'Assediati, ma si cuoprirà con buon ordine, affinche non gli venga fatto dello scommodo da altre Nazioni.
6 Appartenendo in tutte le Fortezze le munizioni al Padrone, et ignorandosi per altro quali siano le munizioni delli Particolari, non si può permetter in questo punto di condurre via cos'alcuna, fuorché di prenderne seco qualche due tiri. In quanto pero alla Provianda propria delli Particolari, si potrà torla seco. Circa la Consegna della Porta, e dell'Opere esteriori poi, il General d'Artiglieria Prencipe Alessandro di Wirtemberg ha la commissione, e plenipotenza di trattarne il convenevole, il di cui Negoziato sarà approvato, e ratificato in tutto.	6 Doppo conchiusa la Capitulazione, e sottoscrittione de Punti, saranno fedelmente consegnate le munizioni, Artiglieria, provianda, et altri Attrezzi militari, Spettantivi; non compresovi però ciò ch'appartiene alle Famiglie particolari, a cui sarà permesso senza impedimento d'aportarne quanto vorranno, e potranno come anco di disporne al loro arbitrio. Circa la Cestione delle opere Esteriori, e d'una Porta persa, colui che si manda fuora colla Capitulazione averà bastante plenipotenza di trattar, in che modo, e quando cio debba farsi.
7 I desertori saranno restituiti, a quelli pero delle Nazioni Rasciana, Ebrea e rimanenti add otre Nazioni, che vi vogliono restare, et a quelli che non vogliono andarsene, sarà permesso di sortire colle loro sostanze, e robbe.	7 Quelli Schiavi, et altri Christiani, che hanno abbracciata volontariamente gran tempo fà la Fede Maometana, e spontaneamente voglione sortire con gl'altri, non saranno ritenuti; ad'ogni modo non vi sono compresi quelli, che durante l'Assedio sono trafuggiti, potendo perciò esser ripresi quando si ritrovano. Li Rasciani, li Greci, Ebrei, Armeni, Zingari e qualsisiano altre Nazioni Domiciliate in Temesvar, e che vi

	hanno professato il loro mestiere, non saranno parimente fermati, se spontaneamente vogliono anco partire.
8 Quella Canaglia può andarsene dovunque vorrà.	8 Alli Coruzzi, che vi si trovano, sarà anche permesso si sortire per Belgrado.
9 Accordato	9 Sarà permessa la libera vendita di tutti gl'Effetti.
10 Accordato	10 Non sarà sotto pretesto di qualche ricercata causa dalli tempi andati, nullamente impedita la sortita, e violata la Capitolazione.
Subito adunatici li 1000 Carri, egli no sortiranno, e ciò al più tardi, e longa, si farà posdimani, e la Porta et Opere Esteriori si cederanno e consegneranno ancora oggi.	In conclusione doppo stabilita, e sottoscritta la Capitolazione, saranno concessi 10 giorni sin'alla sortita, overo sin a tanto, che si saranno apportati, e caricati li necessarij Carri.
N.B. Tutti li prigionieri, senza distinzione devonsi restituire Segnato nel Campo sotto Temeswar alli 13 ottobre 1716	Temeswar alli 13 ottobre 1716 Eugenio di Savoia LS Mehemet Aga Azebani LS Chadzi Mehemet LS

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 207, cc. 105-106)

XIV

Serenissimo Principe

Con la conquista di Temesvar termina già la campagna cessa la materia più grata delle notitie di questa parte. Condotta sino a Panchiova la Guarniggione della medesima tutto passò con buon ordine, e con buona fede, si che lo staccamento di cavallaria, che servì alla stessa discorta, si è ridotto di nuovo all'Armata. In tanto si va questa sciogliendo, ripartendosi le Truppe per li quartieri d'inverno, dove son destinate. Il principe Eugenio ha qui spedito un corriere per ragguagliare alcune mutationi, che ha creduto bene di fare nel sistema mandatogli dal Consiglio di Guerra, cose, che pesate dal di lui savio giuditio, e da una più estesa cognitione della materia, restarono similmente approvate. Due saranno li corpi principali di Truppe nelle parti più vicine all'Inimico, et di conseguenza ancora più gelose. L'uno è spedito verso Transilvania, accresciuto con altri due Regimenti, oltre a quelli quali ho havuto l'honore di farne a E.E. la partecipatione nel precedente dispaccio.

[…] Il corpo più forte resta poi nel comitato di Temesvar composto di dieci Regimenti di cavallaria, cinque di Ussari, e dodeci Battaglioni, oltre ad′altri sette, che si fermano nella Piazza per Guarniggione. Tutto questo considerabile numero di soldati è costituito sotto alla diretione del General Mersi, offitiale di sommo merito, e vigilanza. È egli comandato d'andare ad'investire li

posti, che occupano ancora li Turchi nel comitato, incaminandosi già verso di Vipalanca da lui mediata per prima impresa.

Correva bensi voce, che gl'Imperiali dovessero impadronirsi d'un Isola sopra del Danubio chiamata Orsova, dove un Fiume angustiato tra le montagne, venne dalla medesima più facilmente dominata. Ne hanno però rimessa l'essecutione, e doppo spirato l'Inverno, dubbitando che le navi possano toglierne la communione et in conseguenza esponer il Pressidio ad'essere soprafatto dall'Inimico. Consumato questo dissegno formeranno le sopradette Truppe un cordone verso Danubio per vegliare sopra li passi dei Turchi, e cuoprir il Paese dall'incursioni […].

Vienna li 7 novembre 1716

Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 207, cc. 120v-123)

XV

Serenissimo Principe

Consumata com'habbi l'honore di partecipare a V. Serenità in precedenti, con felice successo l'impresa di Panchiova, continuo il General Mersi nell'utile dissegno di snidare gl'ottomani da tutto il restante del comitato di Temesvar. Prima però di staccarsi volle poner quel Posto in buona costitutione di difesa per metterlo a coperto da ogni qualunque tentativo degl'Inimici, che non molto remotti da quella parte, potrebbero con le corse facilmente incomodarlo. A quest'oggetto oltre all'haver ordinate alcuni lavori, ha lasciati per Guarniggione due Battaglioni non compresi li Reggimenti Ussari, che ha creduto bene a non condur secco, per non esponersi nella corrente staggione a mancar di Foraggio da mantenerli. Corrono Voci, che la Guarniggion di Belgrado si sia amutinata contro del seraschier a cui s'imputa la vile resa di Panchiova, perdotta da segreti ordini rilasciati al comandante della medesima di non cimentarsi a sostenere con poche forze l'assalto. Aggiongono anzi, che non havendo egli potuto con la veneratione del grado frenar la militar licenza sia restato la corda dell'Arco, giust'al costume della brava natione strozzato. È ben però vero, che va colta la notitia col mezzo della depositione dei Rasciani può essere soggetta ad'equivoco, et meritare confermatione più certa […].

Vienna, li 28 novembre 1716

Pietro Grimani Ambasciatore

(Archivio di Stato di Venezia, *Senato Secreta, Dispacci Germania*, f. 207, c. 169)

Sergiu-Gabriel ENACHE
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Reprezentări ale femeii romane în *Analele* lui Tacitus

Abstract: (Women representations in Tacitus Annals) Both about Tacitus and the roman woman was spoken and written a lot. What else is there to say? We know from the Tacitean Annals almost every aspect of her: mother, priestess, wife, prostitute or empress. We will describe each representation from the tacitean point of view (historical and linguistic), but also from a modern perspective comparing it with the general roman social view at that time. Thereby we will try identifying Tacitus objectivity and his purposes (moral, politic, etc.) in praising or criticizing women characters.

Keywords: roman women, tacitean, stereotype, objectivity, latin terminology.

Rezumat: Atât despre Tacitus, cât şi despre femeia romană s-a vorbit şi s-a scris mult. Şi totuşi ce ar mai fi de spus? Ştim din analele taciteene aproape toate ipostazele în care s-a aflat aceasta: mamă, preoteasă, soţie, prostituată sau împărăteasă. Vom descrie fiecare reprezentare a acesteia atât din punct de vedere tacitean, cât şi din punct de vedere modern făcând de asemenea o comparaţie cu viziunea generală a femeii în lumea romană. Astfel vom încerca să identificăm atât de intens discutata obiectivitate a lui Tacitus.

Cuvinte cheie: femeie romană, reprezentare istorică, obiectivitate, ipostaze, tacitean.

Dintre subiectele abordate de Tacitus, în cea mai importantă operă a sa, unul dintre cele mai discutate şi controversate a fost cel al femeilor romane. Deşi studiată încă din secolul trecut, încă se mai pot spune lucruri noi. În acest scurt studiu vom încerca să identificăm categoriile sociale şi morale ale femeilor din operele taciteene, precum şi atitudinea şi obiectivitatea scriitorului în ceea ce le priveşte. Vom începe prin a observa stilul naraţiunii, obiectivitatea lui Tacitus, părerea lui despre societatea şi implicit femeia romană şi scopul în care el descrie şi expune faptele acestora.

Toate operele taciteene sunt pline de îndoieli, insinuări, sinuozităţi şi aluzii care arată complicitatea dintre scriitor, personaje şi fapte şi trădează o puternică implicare afectivă[1]. Are tendinţa de a analiza personalităţi de prim rang atât din punct de vedere pozitiv, dar mai ales negativ. Dorea ca cititorul să regândească rolul *studia* în cetate: dobândirea fericirii sufleteşti şi combaterea *vitia*. Toate scrierile sale au un rol moralizator, reamintind de virtuţile uitate. Tot în scop moralizator el ne oferă o galerie de portrete de împăraţi, împărătese, generali, soţii şi amante[2] şi multe alte personaje.

Datorită vieţii fluctuante a Cetăţii Eterne, o dată cu extinderea sa şi primirea înăuntrul ei a mai multor populaţii, statutul femeii începe să se schimbe. În epoca

[1] E. Cizek, *Istoria literaturii latine,* vol. II, Ed. Corint, Bucureşti, 2003, p. 189.
[2] P. Grimal, *Literatura latină,* Ed. Teora, Bucureşti, 1997, p. 371.

imperială, femeia venea deja după două secole de emancipare sub Republică în care din categoriile de femei cunoscute în mod tradiţional (matroana şi sclava) se formează mai multe grupuri care vor influenţa de la viaţa religioasă până la cea politică. Faptul că femeia dobândeşte o nouă autoritate se observă chiar şi în scrierile autorilor antici, care încep să le menţioneze la aproape fiecare pagină[3], cu toate că istoria romană de la începuturile formării statului este o istorie a bărbaţilor[4]. Despre toate aceste ne vorbeşte şi Tacitus: împărătese mai puternice decât împăraţii, femei străine războinice, sclave cu onoare, femei romane ce exercită funcţia de general, soţii, amante, prietene, prostituate, vrăjitoare, femei creştine şi alte reprezentări.

În toate operele lui Tacitus, nume şi personaje feminine sunt menţionate de 429 de ori. Preferatele sale sunt cele din familia imperială iulio-claudiană, urmând femeile străine şi alte femei romane care sunt caracteristice stilului moralizator şi alegoric al lui Tacitus. Dintre toate aceste femei, doar 15 beneficiază de un portret complet care consta în: filiaţia parentală sau maritală, caracterul şi obiceiurile ei, fapte importante, moartea sau exilul[5]. Vom vorbi mai întâi despre împărătese, apoi despre câteva dintre personajele feminine principale din anumite episoade ale *Analelor* şi despre femeile străine, rezumându-ne doar la cele mai importante şi la cele care aduc un aport studiului nostru.

Prima *imperatrix* din *Analele* taciteene, este Livia. Ea apare sub numele de *novercae Liviae* (Livia, mamă vitregă)*,* fiindu-i alăturate cuvintele *dolus abstulit*[6]. Atribuirea substantivului *noverca*, mamă vitregă, cu toate că aceasta nu era mama vitregă a nepoţilor principelui Augustus ar fi peiorativă, la fel ca şi *dolus abstulit*, prin aceste expresii Tacitus insinuând cititorului atitudinea negativă pe care să o adopte faţă de Livia, încă de la începutul naraţiunii[7]. Un alt adjectiv folosit de Tacitus în descrierea Liviei este *gravis*, care în română s-ar traduce prin piază-rea: „*Livia gravis in rem publicam mater, gravis domui Caesarum noverca*[8].

În timp ce Ovidiu o numeşte pe Livia, *femina princeps*, formula preferată a lui Tacitus şi fraza cheie în descrierea Liviei este *muliebris impotentia*. Această formulă apare foarte des, chiar şi în necrologul din Cartea V, făcut acesteia (*mater impotens),* aluzie la faptul că nu i-a dăruit lui Augustus nici un urmaş. Se arată şi implicarea politică a Liviei prin care statul devine supus unei femei: *accedere matrem muliebri inpotentia: seruiendum feminae.* Povestea răpirii Liviei este inclusă de un autor contemporan ca poveste anti-lucretiană, contrar tradiţiei liviene dintre răpire şi evoluţia statului. Folosind cuvântul *abducere* care înseamnă viol sau răpire în loc de

[3] G. Achard, *Femeia în Roma Antică,* Ed. Prietenii Cărţii, Bucureşti, 2009, p. 83, 87.
[4] G. Ferrero, *Femeile Cezarilor,* Ed. Scorillo, Craiova, 1997, p. 9.
[5] J.L. Posadas, *Mujeres en Tácito. Retratos individuales y caracterización genérica* în *Gerion, Revista de Historia Antigua,* vol. 10, 1992,p. 152.
[6] Tacite, *Annales,* I, 3, trad. în franceză de Pierre Wuilleumier, tom I, Paris, Ed. Les Belles Lettres, 1990.
[7] T. E. Strunk, *Rape and revolution: Livia and Augustus in Tacitus" Annales* în *Latomus,* 73, 2014, p. 140.
[8] *Annales,* I, 10, p. 15.

vocabularul de nuntă tradiţional: *nubere, ducere* etc. I se atribuie lui Augustus răpirea, act specific tiranilor. Acceptarea răpirii arată lipsa de masculinitate a poporului Romei şi o clasă politică emasculată[9].

Alţi autori dau ca şi cauză a răpirii Liviei, dragostea dintre cei doi, iar Gugliemo Ferrero dă o explicaţie care are la bază originea nobilă a Liviei, făcând parte din familia Claudiilor, în timp ce Octavian fusese doar nepotul unui cămătar[10]. O altă analiză, mai detaliată a femeilor din operele lui Tacitus, o plasează pe Livia printre romanele care aveau atât caracteristici pozitive cât şi negative, deci o femeie complexă[11].

A doua *imperatrix* prezentată de Tacitus este Valeria Messalina, a treia soţie a împăratului Claudius. Gugliemo Ferrero spune că multe dintre lucrurile atribuite Messalinei sunt născociri ale lui Suetonius şi Tacitus, dar că era o femeie necinstită şi neserioasă[12]. Caracteristicile date de Tacitus pentru ea o atribuie atât tipului împărătesei, cât şi femeii uşoare sau tiranei. În descrierea dragostei ei pentru Silius este folosit cuvântul *furor*-nebunie – „*furore proximo amore distinebatur"*[13], nebunie cu care Ferrero nu este de acord. Căsătoria ei ilegitimă, obiceiurile sale sexuale şi influenţa pe care o avea în *domus Caesaris* îl fac pe Tacitus să îi atribuie substantive tipic masculine, care alăturate unui personaj feminin au un sens licenţios, precum *potentia, libido,* dar şi *infamia*, specific femeii adultere. Prin discursul unuia dintre slujitorii Messalinei, autorul *Analelor* îl va numi „*vocea târfei sălbatice" – „saevienti impudicae",* Messalina arătând atât *saevitia,* cât şi imoralitate, *avaritia, iniuria, vis,* dar mai ales *dominatio*[14] – specifică bărbaţilor. Angela Costello are o altă părere referitoare la descrierea Messalinei şi îl consideră pe Tacitus drept cel mai imparţial dintre scriitori antici, în timp ce Cassius Dio şi Iuvenal o descriu în mod calomnios ca promiscuă şi adulteră[15]. J. L. Posadas o include atât în grupa femeilor cu caracteristici exclusiv negative, precum şi în categoria soţiilor rele, alături de Agrippina Minor[16].

Agrippina Minor, viitoarea soţie a lui Claudius şi cea de-a treia *imperatrix*. Şi la ea, Tacitus vede tendinţa spre *dominatio,* prefigurându-i în doar două capitole ascensiunea. El o vede pe Agrippina Minor ca pe o femeie predispusă la adulter, pentru a-şi atinge scopurile, acuzându-l indirect pe Claudius (bărbatul era şi el acuzat de devierile sexuale ale rudelor feminine care stăteau în aceeaşi casă pe motiv că nu-şi poate ţine în frâu femeile *domusului*). O va acuza de asemenea şi de încercarea de control a armatei[17]. Cu toate că în general, această căsătorie dintre unchi şi fiică

[9] T. E. Strunk, *op. cit.,* p. 128, 142.
[10] G. Ferrero, *op. cit.,* p. 41-42.
[11] J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ....*, p. 147.
[12] G. Ferrero, *op. cit.,* p. 132.
[13] *Annales,* XI, 12, p. 15.
[14] A. Rivell, *Agrippina Maior, Messalina and Agrippina Minor:Tacitus' Female Tyrants*, ms., p. 10-11.
[15] A. Costello, *The view of Messalina by Tacitus in his Annals, XI, 12, 28-37, ms.*
[16] J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ....*, p. 146-147.
[17] A. Rivell, *op.cit.*, p. 13-15.

produce dezgust în majoritatea surselor antice, acelaşi Ferrero afirmă că ea ar fi putut fi rezultatul devotamentului unei femei, care se jertfea pentru cariera familiei sale. Ca mamă a caracterizat-o ca severă, *„trux et minax"*[18], iar conducerea statului de către ea a fost numită de scriitor *„adductum et quasivirile servitium"*[19]. În timp ce unii autori consideră această alăturare de cuvinte peiorativă şi dispreţuitoare fiind alăturaţi termeni masculini unei femei, alţii consideră că Agrippina Minor aduce o anumită ordine şi disciplină[20]. Masculinitatea ei este ilustrată şi de apelativul *dux femina,* un stereotip retoric. Acelaşi stereotip este folosit pentru a critica în mod diferit doi împăraţi: Claudius şi Nero, la fel cum stereotipul sexual alături de cel politic este folosit pentru a arăta ameninţarea reprezentată de Agrippina pentru statul roman. În analele neroniene, apare menţionată de 31 de ori fiind considerată personajul feminin principal[21].Istoricul roman ne arată cum ea conduce alături de unul din liberţii ei preferaţi Pallas, replica lui Nero în momentul demiterii lui fiind foarte ilustrativă pentru aceasta: „se duce să abdice", fiind şi momentul în care Agrippina pierde controlul asupra statului[22]. Este inclusă în grupa soţiilor rele, dar şi în cea a femeilor care au atât aspecte pozitive, cât şi negative[23].

În ceea ce o priveşte pe Poppaea Sabina, Tacitus este destul de zgârcit în informaţii. Ne spune că avea toate calităţile, mai puţin cinste şi că în afară era plină de cuviinţă, dar de fapt era o desfrânată. Toate scrierile anticilor, chiar şi *Istoriile* lui Tacitus, dau altă versiune decât cea cunoscută în *Anale.* Otho s-ar fi căsătorit cu Poppaea, doar pentru a o aduce mai aproape de Nero, nefiind deja căsătorit cu ea[24]. O putem considera o *imperatrix* activă, influenţând uneori viaţa politică a Romei. Se pare că Poppaea a suferit un fel de *damnatio memoriae* după moartea sa[25]. Puţina simpatie de care se bucura Poppaea se observă şi din faptul că monedele cu ea apar foarte rar şi doar în provincii. Zeificarea ei a fost pentru Nero mai mult o armă politică[26], decât manifestare a respectului pentru fosta sa soţie. Acţiunile ei sunt considerate de Tacitus ambivalente (pozitive şi negative)[27]. Poppaea şi Agrippina au

[18] G. Ferrero, *op. cit.,* p. 146, 152.
[19] *Annales*, XII, 7, p. 51.
[20] G. Ferrero, *op. cit.*, p. 148-149.
[21] S. Azevedo, *The rethorical construction of female characters and the imperial image of Nero in Tacitus Annals"* în *Neronia electronica,* Fascicule 4, 2016, p. 36, 37.
[22] Y.G. Belchior, *Patronato e governo imperial sob Nero, nos Anais de Tácito, Departamentodehistória, Institutodeciências humanasesociais*, Universidadefederal de Ouro Preto, Mariana, 2009, p. 25-44.
[23] J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ....*, p. 146-147.
[24] S. E. Wood, *The incredible, vanishing wives of Nero,* conference paper, *Transformation and tyranny la Emory University, Michael C. Carlos Museum, prezentată de asemenea la Peter Wall Seminar Series, University of British Columbiaşi William Metcalf Lecture series for the Archaological Institute of America,* Oakland University, p. 4.
[25] *Ibidem,* p. 2.
[26] *Ibidem,* p. 9.
[27] J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ....*, p. 146-147.

vicii similare, astfel că şi stereotipurile retorice folosite sunt aceleaşi[28], lăsând la o parte deja cunoscuta asemănare dintre ea şi Sempronia lui Sallustius, care ne arată o popularitate destul de veche privind stereotipurile feminine negative, dar şi faptul că Tacitus dorea ca portretul soţiei lui Nero să fie recognoscibil pentru publicul larg[29].

Alte două femei puse cumva în contrast de Tacitus, dar care într-o oarecare măsură pot fi considerate asemănătoare sunt Agrippina Maior şi Munatia Plancina.

În timp ce unii cercetători consideră că Agrippina Maior beneficiază de o caracterizare pozitivă în *Anale*, alţii consideră că de fapt Tacitus foloseşte şi aici stereotipul tiranului. Principalul argument este limbajul tacitean, prin asocierea de cuvinte tipic masculine, personajelor feminine. Tacitus o descrie pe Agrippina prin cuvintele *atrox* - neînfricare în luptă şi *ferocia* - ferocitate. Prin acelaşi stereotip folosit pentru fiica ei, *dux femina,* arată că ea avea momente în care conducea armata şi că şi-a abandonat proprietăţile feminine, neavând un comportament adecvat, dezvoltând ambiţii bărbăteşti[30]. Probabil că Tacitus a încetat să o mai considere o *matrona sapientissima,* atunci când în ciuda avertismentului soţului ei Germanicus, de a nu se răzbuna, ea va porni un întreg război împotriva lui Tiberius. Cererea unui soţ, aproape că o scoate din rândul femeilor foarte bine văzute la Roma, femeile *univira*, dar o şi fac să pară complice sau chiar lider al unei facţiuni într-un presupus complot împotriva conducerii statului, deoarece a-i da un soţ însemna a pune un şef partidei politice adversare împăratului[31]. Tacitus insinuează acestea prin folosirea cuvântului *partes*, acesta apărând de 3 ori în *Anale*, de fiecare dată în legătură cu Agrippina Maior sau Minor, fiind şi singura dată când *partes* apare asociat unei femei. Evidenţierea descendenţei sale nu o fac mai plăcută în ochii istoricului, convingerea superiorităţii ei indicând *superbia.* Oprirea unei rebeliuni a soldaţilor datorită ei, arată că avea mai multă putere decât împăratul şi dorinţa de *imperium*, de care o va acuza Tiberius[32], cu ale cărui idei, Tacitus pare a fi uneori de acord. Deşi aceste descrieri sunt în mare parte negativă, un studiu deja citat de noi o arată ca eroină, dar având atât calităţi, cât şi defecte[33]. Un alt studiu arată că ea de fapt acţiona în favoarea soţului ei şi că stătea doar alături de el ca o *matrona* însărcinată, dar care nu s-a comportat ca un bărbat[34]. Am putea adăuga la descrierile pozitive şi unele îmbinări de cuvinte excepţionale precum: *„sed femina ingens animi munia”*[35] – „*această femeie cu suflet mare*” şi descrierea ei făcută de popor la ajungerea în Roma: „*cum decus patriae, solum Augusti sanguinem, unicum antiquitatis*

[28] S. F. L. Alzevedo, *op. cit.,* p. 34.
[29] *Ibidem.*
[30] A. Rivell, *op. cit.,* p. 5, 8.
[31] G. Ferrero, *op. cit.,* p. 96.
[32] A. Rivell, *op. cit.*, *passim*.
[33] J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ….*, p. 147.
[34] M. R. Mchugh, *Ferox femina. Agrippina Maior in Tacitus”s Annales* în Helios, vol. 39, Nr. 1, 2012, Texas Tech University Press, p. 78.
[35] *Annales,* I, 70.

specimen"[36] – *„onoarea patriei, adevăratul sânge al lui Augustus şi unica întruchipare a vechilor virtuţi*[37]*"*, care luată ca atare nu pare să ascundă nici un fel de ironie, ci doar aceea referire la descendenţă de care Agrippina Maior se foloseşte în toate cărţile *Analelor* în care apare ca protagonistă.

Munatia Plancina are atât caracteristici asemănătoare Agrippinei, cât şi foarte diferite, unii autori considerând că ea este pusă în contrast cu aceasta. Ambele sunt considerate *duces feminae*, conducând la un moment dat şi pentru scurt timp armatele romane[38]. Tot aici este acuzată că îi lipseşte *decora feminis (nec Plancina se intra decora feminis tenebat*[39]*)* – purtarea feminină şi de defectele deja populare pentru femei: *infirmitas animi* şi *impotentia muliebris.* S-ar putea spune că în timp ce Agrippina îşi completa soţul favorabil, Plancina o făcea în mod opus[40]. Confruntarea dintre cele două femei a dus la o luptă care a implicat rebeliuni, otrăviri, vrăjitorie şi insubordonare, multe dintre ele considerate de Tacitus drept vicii feminine. Totuşi acest conflict a fost purtat şi în numele soţilor lor, nu doar pentru ele, implicând aşa-numita *muliebri aemulatione*[41] –- gelozia femeiască. Nici ironia nu lipseşte din tehnicile narative ale lui Tacitus, arătând cum tatăl adoptiv al lui Germanicus, Tiberius şi bunica sa îi apărau pe Piso şi pe Plancina, vinovaţi de moartea acestuia, Plancina obţinând iertarea[42], dar sinucigându-se după moartea Liviei. Atât ea şi Agrippina, cât şi Agrippina Minor şi Poppaea folosesc în conflictul lor aşa numitele *muliebris inlecebrae* – trucuri femeieşti, care conform lui Seneca nu cunosc altă rezolvare decât viclenia unei alte femei[43]. Şi ea apare ca o femeie complexă, fiind prezentată de scriitor atât în manieră pozitivă, cât şi negativă[44].

Octavia, Acte şi Epicharis au fost trei femei de condiţie diferită, dar pe care le vom compara pentru a arăta concepţia taciteană privind împărăteasa şi soţia bună, concubina şi sclava.

Octavia alături de alte femei este folosită de Tacitus pentru a arăta slăbiciunile lui Nero, cum ar fi lipsa de *moderatio* şi *prudentia* şi pentru a crea *exempla*[45].Tehnic, înainte de căsătorie cei doi erau fraţi, astfel că Octavia a trebuit să fie adoptată de o altă familie, făcând ca Nero să fie un moştenitor şi mai sigur la tron. Cu toate acestea se pare că mariajul nu s-a consumat, Nero spunând despre Octavia că trebuie să se

[36] *Annales*, III, 4.
[37] Tacitus, *Anale,* traducere de Gheorghe Guţu*,* Ed. Humanitas, Bucureşti, 1995, p. 138.
[38] A. Rivell, *op. cit.*, p. 15.
[39] *Annales,* II, 55.
[40] M. R. Mchugh, *op. cti.,* p. 78.
[41] Un exemplu îl găsim în *Analles, II,* 43, cândPlancina este sfătuită de Livia să o urmărească pe Agrippina cu rivalitate sau gelozie femeiască.
[42] L. W. Rutland, *Woman as makers of kings in Tacitus" Annals* în *The Classical World,* vol. 72, Nr. 1, 1978,p. 16, 20.
[43] *Ibidem,* p. 17.
[44] J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ....*, p. 147, 149.
[45] S. Azevedo, *op. cit.,* p. 33.

mulţumească cu statutul de *uxoria ornamenta*, probabil soţie legală, dar fără a avea practic acest statut[46]. Diferenţa dintre ea şi Agrippina Minor se observă încă de la începutul naraţiunii, aceasta neprimind nici odată titlul de Augusta[47] şi fiind destul de rar reprezentată pe monezi. În ciuda acestui fapt, monedele din Perinthus cu reprezentarea ei au legenda *Octavia Sebaste*, echivalentul grec al *Octaviei Augusta*, cele din Teos o reprezintă cu diademă, iar cele din Sardis au legenda *Octavian Theon* – Octavia Zeiţa, titlul *thea* fiind purtat în general de femei din familia imperială care au născut. Celelalte monede o prezintă fie simplu ca Octavia, fie ca soţia lui Augustus sau fiica lui Claudius. Puţinele sale reprezentări sunt datorate preocupării lui Nero de a-i distruge statuile după ce a ucis-o, ea suferind, la fel ca Poppaea, un fel de *damnatio memoriae*[48]. Arătând lipsa de control a lui Nero se arată şi cum el elimină legitimitatea puterii sale asupra statului prin uciderea sau exilarea persoanelor influente de pe lângă el, printre care şi Octavia, care, fiind fiica lui Claudius, îi oferea validitatea conducerii (cu toate că descendenţa filială nu era o condiţie *sine qua non* pentru a conduce statul roman) şi mai mult prestigiu[49]. Octavia este inclusă alături de celelalte 26 de femei complexe, având ambele caracteristici, dar caracteristici complexe pozitive[50]. Este posibil ca lui Tacitus să-i fi fost cunoscută tragedia lui Seneca, Octavia Praetexta, din care să se fi inspirat[51].

Acte a fost o libertă greacă a lui Claudius, care a devenit amanta lui Nero la începutul anilor săi ca împărat[52] şi i-a fost credincioasă până la moarte. La fel ca şi Agrippina şi Poppaea şi ea este folosită de Tacitus pentru a arăta laşitatea lui Nero şi manipularea sa de către femeile curţii[53], deci la fel ca şi Claudius, o emasculare a imaginii imperiale. Luând în considerare naraţiunea propriu-zisă, Acte devine o unealtă a lui Seneca şi o piedică în calea dorinţelor libidinoase ale Agrippinei[54]. Atât Seneca, cât şi Acte sunt portretizaţi în episodul presupusului incest dintre împărat şi mama sa, în mod ironic, Tacitus adăugând scrierii *drammatis personae,* ambilor fiindu-le frică să nu-şi piardă funcţia[55]. Acte a reprezentat pentru Agrippina Minoro ameninţare, considerând-o rivală (*libertam aemulam)*, declanşându-i-se acel *muliebriter fremere*[56]*. Acte,* liberta sau sclava (*ancilla*), apelativ pe care-l foloseşte Tacitus este simbolul inversiunii ierarhice şi a degenerării lui Nero şi denotă

[46] S. E. Wood, *op. cit.,* p. 4.
[47] L. W. Rutland, *op. cit.,* p. 23.
[48] S. E. Wood, *op. cit.,* p. 12.
[49] Y.G. Belchior, *op. cit.,* p. 108.
[50] J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ….*, p. 146, 149.
[51] C. Lee Web, *The death of Octavia: Tacitus" Annales 14.60-64 and the Octavia Praetexta,* teză de dizertaţie, Athens, Georgia, 2005.
[52] S. E. Wood, *op. cit.,* p. 4.
[53] Y.G. Belchior, *op. cit.,* p. 32.
[54] *Ibidem*, p. 24.
[55] C. Lee Web, *op. cit.,* p. 30; în ceea ce priveşte ironia în *Analele* lui Tacitus, vezi şi Ellen O"Gorman, *Ironz and misreading in the Annals of Tacitus,* Cambridge University Press, 2000.
[56] L. W. Rutland, *op. cit.,* p. 25.

preferinţa lui pentru relaţii servile. Este pusă în contrast cu alte femei de 4 ori: de două ori se arată superioritatea ei asupra Octaviei („*tum ancilla domina validior"*[57]) şi a Agrippinei Minor şi aşa-zisa inferioritate în faţa Poppaeei[58]. Pe lângă *ancilla,* un alt apelativ peiorativ tacitean folosit la adresa Actei este *muliercula*[59]- femeiuşcă. Acte este considerată a avea exclusiv trăsături negative[60], cu toate că Tacitus spune că ea nu făcea nici un rău îndeplinind doar dorinţele stăpânului ei.

Deşi nu avem foarte multe informaţii referitoare la ea, o vom menţiona şi pe sclava Epicharis. Datorită lipsei filiaţiei parentale, Epicharis tacitean ă nu poate fi considerată un portret complet. A fost o femeie cu caracteristici exclusiv pozitive[61]. După unii autori antici, ea ar fi fost amanta unui frate de-al lui Seneca, astfel aflând de conjuraţia pisoniană împotriva lui Nero. Şi ea arată o inversare a ordinii ierarhice fiind pusă în contrast cu clasa conducătoare. Sclavă care îşi depăşeşte condiţia prin virtuţi[62], în timp ce populaţia aparţinătoare claselor sociale privilegiate nu îşi atinge condiţia din cauza viciilor: „*clariore exemplo libertina mulier"*[63].

Înainte de a prezenta femeile străine, din pleiada de personaje feminine taciteene, am ales să mai menţionăm două dintre ele, care reprezintă o pătură mai întunecată a societăţii romane şi care aveau activităţi foarte apropiate de vrăjitorie, *veneficii* fiind chiar formula prin care le descrie Tacitus. Cele două *veneficae* din *Anale* sunt otrăvitoarele Martina şi Locusta.

Martina este cea care îl otrăveşte pe Germanicus, în aceste pasaje din operă, sinonimia cuvântului *venenum* pentru otravă şi vrajă fiind evidentă[64], alături de *devotiones* – blesteme. În procesul care a urmat a fost inclusă şi acuzaţie de *artes magicae*[65]. Tacitus o descrie ca o femeie din Syria faimoasă pentru otrăvirile sale (*infamus veneficiis*). Ea moare la Brundissium în condiţii suspecte, găsindu-i-se venin în păr. Se pare că ar fi existat schimburi de cunoştinţe privind *artes magicae* între Plancina, Martina şi Livia[66].

Locusta, otrăvitoarea angajată de Agrippina Minor, se pare că se afla de mult în slujba lui Nero şi a mamei sale. Angajarea Locustei de către Agrippina arată că până şi femeile care erau acuzate de asemenea acte, puteau angaja alte femei pentru exact aceleaşi fapte. Descrierea lui Tacitus o arată ca fiind recent condamnată pentru

[57] *Annales,* XIV, 63.1.
[58] S. F. L. Alzevedo, *op. cit.,* p. 34.
[59] *Annales,* XIII, 13.1.
[60] J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ….*, p. 147.
[61] *Ibidem*, p. 146, 153.
[62] S. Azevedo, *op. cit.*, p. 32.
[63] *Annales,* XV, 57.
[64] D. Ogden, *Magic, witchcrafts and ghosts in the Greek and Roman Worlds,* Oxford University Press, 2002, p. 217.
[65] F. Graff, *Tapping other powers: magic in greek and roman life* în *Helios,* 2008, p. 31.
[66] E. A. Pollard, *Magic accusations against women in Tacitus" Annals* în *Daughters of Hecate. Women and Magic in the Ancient World,* Oxford University Press, 2014, p. 188-189.

otrăvire (*nuper veneficii damnata*). Se pare că a fost ucisă de Galba[67]. Există nouă femei acuzate de vrăjitorie în *Anale*, din care 7 sunt condamnate. Acuzaţiile de utilizare a magiei sunt mereu combinate cu cele de indecenţă sexuală şi încercări ilegitime de a obţine mai multă putere socială. Surprinzător, cele două "vrăjitoare" nu au fost condamnate niciodată, sau cel puţin Martina, care a fost găsită decedată[68], povestea Locustei continuând şi după faptele din *Anale.*

Înţelegem de aici că Tacitus nu vede cu ochi buni folosirea magiei, în schimb utilizează acuzaţiile de magie ale femeilor din clasele inferioare pentru a prezenta femeile din clasele sociale înalte în ce lumină doreşte. Se mai poate observa şi că întotdeauna femeile sunt cele care acuză alte femei de magie, dovedind un misoginism tacitean şi chiar, mai larg, roman[69].

Tacitus menţionează în toate operele sale 15 femei străine, dintre care credem noi că cele mai importante ar fi Boudicca, Cartimandua şi Zenobia. Ele sunt fie femei britone sau germane, fie orientale. Şi femeile străine au parte de caracterizări pozitive sau negative, fiind folosite pentru a da *exempla virtutis* sau *exempla viciorum*. Chiar şi aici Tacitus pune în oglindă două femei străine opuse ca şi caracter una alteia. Ele nu sunt în nici un caz puse deasupra romanelor, uneori chiar aceleaşi defecte fiindule reproşate ambelor categorii[70]. În general, nu apar descrise ca şi grup, doar atunci când se disting prin fapte excepţionale, fiind femei care se ocupă cu toate treburile casei, în contradicţie cu noul stil de viaţă al matroanei romane, străinele aderând la ideea *„bunului sălbatic”*[71].

Armeana Zenobia apare menţionată de două ori, atât cu numele propriu, cât şi ca soţia lui Radamistus, fiind unul dintre cele mai bune exemple de caracterizare exclusiv pozitivă a unei femei străine în *Anale* şi singura femeie orientală asupra căruia Tacitus insistă în descriere[72], numind-o chiar regină – *cultu regio habita est*[73].

Boudicca a fost soţia lui Prasutagus şi regină a tribului briton icean, având două fiice. În urma biciuirii ei şi a violului celor două fiice, ea se revoltă împotriva Romei[74], chiar şi alte triburi alăturându-i-se. Alăturarea altor triburi unei femei conducătoare, s-ar putea explica şi printr-o autoritate religioasă a Boudiccăi, pregătirea ei în ştiinţa druizilor nefiind exclusă[75]. Cu toate că a pierdut lupta cu

[67] *Ibidem*, p. 197.
[68] *Ibidem*, p. 201.
[69] *Ibidem*, p. 202.
[70] J. L. Posadas, *Mujeresen la literatura latina: de César a Floro,* Ediciones Clásicas, Madrid, 2012, *passim*.
[71] H. G. Franco, *La imagen de la „mujer barbara”: a propósito de Estrabón, Tácito y Germania* în *Faventia,* 21/1, 1999, p. 56, 59.
[72] J. L. Posadas, *Mujeres en la literatura latina..,*p. 177; J. L. Posadas, *Mujeres en Tácito ….*, p. 147.
[73] *Annales,* XII, 51.
[74] J. E. Salisbury, *Encyclopedya of women in the Ancient world,* Ed. Abc Clio, Santa Barbara, Oxford, Denver, 2001, p. 34, 35, s.v. Boudicca.
[75] L. A. Du Toit, *Tacitus and the rebellion of Boudicca* în *Acta Classica,* 20, 1977, p. 152.

romanii, datorită dezorganizării trupelor şi s-a sinucis, ea a rămas un simbol al britonilor chiar până în ziua de astăzi[76]. *Analele* sunt singura scriere care o prezintă ca mamă, dar de asemenea confirmă o teamă a britonilor privind femeile conducătoare. Este notabilă şi diferenţa dintre percepţia tacitean ă favorabilă conducătoarei britone şi percepţia negativă a lui Cassius Dio. De data aceasta, se evită apelativul de regină[77], el numind-o doar *uxor* sau *mulier.* Se pare că el vedea în ea răzbunătoarea propriei *pudicitia*, criticând totuşi acţiunile ei împotriva Romei[78]. Este considerată o femeie complexă[79].

Femeia pusă în opoziţie cu Boudicca este o conducătoare a tribului briganţilor denumită Cartimandua, nume ce se pare că însemna căluţ lucios. Aliată a romanilor (fapt prin care se explică neintervenţia ei în revolta Boudiccăi, fiind contemporane), divorţul ei de Venutius, aduce şi conflictul cu armatele romane, ea rămânând totuşi fidelă Imperiului roman, deşi armatele sale nu vor reuşi să-i aducă tronul înapoi[80]. Referirile la Venutius nu includ nici o dată cuvântul rege, în timp ce Cartimandua este denumită regină în două pasaje separate – *reginae brigantae*[81] şi *Cartimanduam reginam*[82], fapt ce ne arată că populaţia celtică putea fi condusă de femei, fiind mai importantă descendenţa, decât sexul. Tot în *Anale,* ea este arătată ca oferind protecţie şi înşelându-l apoi pe căpetenia britonă Caratacus. Chiar şi dovezile arheologice ne-o arată ca o persoană importantă, în 1839, la Honley, fiind găsite mai multe monede brigante printre care şi una cu reprezentarea ei. Se pare că ar fi moştenit titlul regal de la tatăl ei Volisius[83]. Unii autori au fost de părere că Tacitus ar fi greşit sau omis perioada corectă a conflictului dintre Cartimandua şi Venutius, aceasta luându-l ca soţ apoi pe Vellocatus. Cu toate că Tacitus a fost criticat pentru comprimarea acestor date, trebuie să luăm în considerare şi faptul că interesul său era mai scăzut în ceea ce priveşte faptele briganţilor[84]. Deşi în cele câteva pasaje în care vorbeşte despre ea, uneori îi critică acţiunile, mai mult din cauza neîncrederii ascensiunii unei femei în politică[85], Cartimandua este la fel ca şi Boudicca, o femeie având ambele caracteristici[86].

---

[76] vezi S. Lawson, *Nationalism and biographical transformation: the case of Boudicca* în *Humanities Research,* vol XIX, Nr. 1, 2013.
[77] K. Pettigrew, *Foreign women in Latin Literature: The representation of Boudicca,* teză de dizertaţie, The University of Western Ontario, 2013, passim.
[78] J. L. Posadas, *Mujeres en la literatura latina..,*p. 178, 185.
[79] *Idem, Mujeres en Tácito ....*, p. 147.
[80] J. E. Salisbury, *op. cit.,* p. 41, s.v. Cartimandua.
[81] *Annales,* XII, 36.
[82] *Annales,* XII, 40.
[83] T. E. Casson, *Cartimandua in history, legend and romanceîn Cumberland and Westmorland Antiquarian and Archaeological Society* (1944) Series: 2, Vol. 44, p. 71.
[84] D. Braunn, *Observations on Cartimandua* în *Britannia*, vol. 15, 1984, p. 3.
[85] J. L. Posadas, *Mujeres en la literatura latina..,*p. 187.
[86] *Idem*, *Mujeres en Tácito ....*, p. 147.

Personajele feminine taciteene sunt mult mai numeroase şi chiar mai complexe decât ceea ce am prezentat noi în acest scurt studiu. Pe lângă atribuţiile lor evidente, subliniate aici, precum cea de *imperatrix, dux, uxor, ancilla, regina* sau *venefica* mai sunt acele femei, care fie demonstrează anumite alegorii, fie o neatenţie a autorului. Cel mai bun exemplu ar fi Domitia Lepida, care apare prima dată ca *matrona*, apoi ca rivală în vicii cu Agrippina Minor. Alte reprezentări feminine sunt ocazionalele zeiţe invocate de acesta (Venus Genetrix, Diana etc.), prietenele influente (Urgulania) sau a soţiilor supuse (Vipsania, Pomponia Graecina, Pomponia Paulina). Trebuie să ţinem cont că nu doar femeile sunt prezentate negativ, ci şi bărbaţii, iar o caracterizare dual bine-rău, nu este de ajuns pentru complexitatea personajelor taciteene. Într-o clasificare mai simplistă numărul femeilor cu virtuţi este egal cu cel al celor cu vicii, dacă excludem femeile foarte complexe sau cele necunoscute. Există 105 femei care nu beneficiază de portrete individuale, dar acţiunile lor nu produc nici un efect în faptele istorice[87].

Împărătesele sunt prezentate în trei ipostaze: severe, dar colege la guvernare (Livia), crude şi adultere (Messalina), dominatoare, dar onorabile (Agrippina Minor)[88], dar toate trei masculinizate. Unii autori considerau că foloseşte o tehnică prin care laudă sau critică mama unui personaj ce trebuie stigmatizat sau pus pe plan secund. Se poate ca Tacitus să fi suferit şi de un anumit tip de complex psihologic, similar cu cel atribuit lui Titus Livius (complexul lui Iuda), conştientizând că deşi el era senator, împărătesele iulio-claudiene au deţinut mai multă putere.

Masculinizarea femeilor ca Agrippina Maior şi Munatia Plancina şi vocabularul folosit de Tacitus duc la ideea de tiranie, în timp ce descrierea Octaviei şi a sclavei Epicharis amintesc de calităţile impuse de societatea romană matroanei republicane. Cu toate că străinele sunt arătate ca *exempla vitrus* sau *vitiorum*, autonomia acestora îl speria pe Tacitus, credincios valorilor tradiţionale romane. Femeile servile îi foloseau istoricului pentru a critica femeile Caesarilor, în timp ce femeile Caesarilor ajutau la criticarea imaginii imperiale. Putem spune că majoritatea reprezentantelor romane analizate erau folosite ca unelte politice. Nu-i putem atribui scriitorului latin un misoginism total, acesta recunoscând şi calităţi ale femeilor, precum şi vicii ale bărbaţilor, dar utilizându-le pentru a-şi argumenta opiniile. Deşi arată sexul feminin ca lipsit de importanţă, cum în mare parte şi era în Roma republicană, misoginismul său se extinde la întreaga societate şi nu este un caz particular.

Din punct de vedere istoric, se poate ca unele pasaje să fie comparaţii cu regimul actual în care trăia autorul, fie pentru a-l critica, fie pentru a arăta diferenţele, perioadele fiind diferite atât politic, cât şi social.

Femeile romane din *Analele* lui Tacitus sunt foarte variate, oferind atât istoricilor, cât şi cercetătorilor literari, ocazia analizării unei opere complexe, în care, deşi nu sunt o preocupare principală, reuşesc să fie un element de legătură între autor, celelalte personaje şi evenimentele istorice.

[87] *Ibidem*, p. 148.
[88] *Ibidem*, p. 187.

Bibliografie

Achard Guy, *Femeia în Roma Antică,* Ed. Prietenii Cărţii, Bucureşti, 2009.
Azevedo Sarah, *The rethorical construction of female characters and the imperial image of Nero in Tacitus Annals"* în *Neronia electronica,* Fascicule 4, 2016.
Belchior Ygor Klain , *Patronato e governo imperial sob Nero, nos Anais de Tácito,* Departamento de história, Instituto de ciências humanas e sociais, Universidade federal de Ouro Preto, Mariana, 2009.
Braunn David, *Observations on Cartimandua* în *Britannia*, vol. 15, 1984.
Cizek Eugen, *Istoria literaturii latine,* vol. II, Ed. Corint, Bucureşti, 2003.
Costello Angela, *The view of Messalina by Tacitus in his Annals, XI, 12, 28-37,*ms.
Du Toit Leeb, *Tacitus and the rebellion of Boudicca* în *Acta Classica,* 20, 1977.
Ferrero Guglielmo, *Femeile Cezarilor,* Ed. Scorillo, Craiova, 1997.
Franco Henar Gallego, La imagen de la „mujer barbara": a propósito de Estrabón, Tácito y Germania în Faventia, 21/1, 1999.
GraffFritz, Tapping other powers: magic in greek and roman life în Helios, 2008.
Grimal Pierre, *Literatura latină,* Ed. Teora, Bucureşti, 1997.
Lawson Sarah, *Nationalism and biographical transformation: the case of Boudicca* în *Humanities Research*, vol XIX, Nr. 1, 2013.
Lee Web Cristopher, *The death of Octavia: Tacitus" Annales 14.60-64 and the Octavia Praetexta*, teză de dizertaţie, Athens, Georgia, 2005.
Mchugh Mary, *Ferox femina. Agrippina Maior in Tacitus"s Annales* în Helios, vol. 39, Nr. 1, 2012, Texas Tech University Press.
Ogden Daniel, *Magic, witchcrafts and ghosts in the Greek and Roman Worlds*, Oxford University Press, 2002.
Pettigrew Kaitlyn, *Foreign women in Latin Literature: The representation of Boudicca,*teză de dizertaţie, The University of Western Ontario, 2013.
Pollard Ann Elizabeth, *Magic accusations against women in Tacitus" Annals în Daughters of Hecate. Women and Magic in the Ancient World*, Oxford University Press, 2014.
PosadasJuan-Luis, *Mujeres en Tácito. Retratos individuales y caracterización genérica înGerion, Revista de Historia Antigua*, vol. 10, 1992.
Posadas Juan-Luis, *Mujeres en la literatura latina: de César a Floro,* Ediciones Clásicas, Madrid, 2012.
Rivell Alexandra, *Agrippina Maior, Messalina and Agrippina Minor: Tacitus' Female Tyrants*, ms.
Rutland Linda, *Woman as makers of kings in Tacitus" Annals în The Classical World*, vol. 72, Nr. 1, 1978.
Salisbury Joyce, *Encyclopedya of women in the Ancient world,* Ed. Abc Clio, Santa Barbara, Oxford, Denver, 2001.
Strunk Thomas, *Rape and revolution: Livia and Augustus in Tacitus" Annales în Latomus*, 73, 2014.
Wood Sarah, *The incredible, vanishing wives of Nero*, conference paper, *Transformation and tyranny* la Emory University, Michael C. Carlos Museum, prezentată de asemenea la *Peter Wall Seminar Series*, University of British Columbia şi *William Metcalf Lecture series for the Archaological Institute of America*, Oakland University.

Daniel HAIDUC
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Arta paleocreştină: continuitate şi abstractizare

Abstract: (Paleochristian Art: Continuity and Abstractization) Having its roots in the catacombs of Rome, Early Christian art configured itself, like other faiths of its time, by using the forms, styles and motifs of Roman art. Being subject to persecutions, it had a clandestine and ambiguous character, using an imaginary common to pagan culture, but with particular meanings, on which it built, in time, a specific iconography. After 313 C.E., the transformation of Christianity in state religion, which brought with it the need for decoration of generous spaces for worship, raised acutely the problem of image in religion. While there was a consensus from the beginning on banning statues, paintings aroused much controversy, the attitude towards them alternating between hostility towards any religious representation and acceptance as a useful way to remind the believers about the teachings received, keeping alive the memory of the sacred scenes. In its first period, Christian painting continued to use specific narratives of Roman art, but then gradually evolved towards simplified, abstract, forms of representation, discarding everything that could detract from the sanctity of its subjects. Studying this transition, which combined the functionality of Roman art with the evolved forms of Greek painting, remains essential for understanding Christian art of the Middle Ages, an impressive achievement in which primitivism and sophistication merged into a mysterious reflection of the supernatural world.

Keywords: Early Christian art, iconography, functional, roman art, Christianity

Rezumat: Avându-şi începuturile în catacombele Romei, arta paleocreştină s-a configurat, similar altor credinţe ale timpului, prin preluarea formelor, stilului şi motivelor artei romane. Din cauza persecuţiei la care a fost supusă, ea a avut un caracter clandestin şi ambiguu, folosind un imaginar comun culturii păgâne, dar cu înţelesuri particulare, pe baza cărora şi-a alcătuit, în timp, o iconografie specifică. După anul 313 e.n., transformarea creştinismului în religie de stat, care a adus cu sine necesitatea decorării unor spaţii de cult generoase, a ridicat cu acuitate problema rostului imaginii în religie. Dacă a existat de la început un consens în privinţa interzicerii statuilor, pictura a stârnit numeroase controverse, atitudinea faţă de ea alternând intre ostilitatea faţă de orice reprezentare religioasa şi acceptarea ca modalitate utilă de a aminti credincioşilor învăţăturile primite, păstrând vii în memorie scenele sacre. Într-o primă perioadă, pictura creştină a continuat să utilizeze modalităţi de naraţiune specifice artei romane, pentru a evolua apoi treptat către forme de reprezentare simplificate, abstracte, renunţând la tot ceea ce putea distrage atenţia de la caracterul sacru al subiectelor sale. Studierea acestui proces de tranziţie, care a combinat caracterul funcţional al artei romane cu formele evoluate ale picturii greceşti, rămâne esenţială pentru înţelegerea artei creştine a Evului Mediu, o realizare impresionantă în care primitivismul şi rafinamentul se îmbină într-o reflectare misterioasă a lumii supranaturale.

Cuvinte cheie: Arta paleocreştină, iconografie, funcţional, arta romană, creştinism

Studiul artei unei civilizaţii este una din soluţiile posibile de apropiere de structurile esenţiale ale imaginarului acesteia. Când însă domeniul vizat este cel al artei romane, ne găsim dintr-odată pe un teren nesigur, presărat cu capcanele unor interpretări ştiinţifice extreme care n-au încetat să persiste de-a lungul timpului, scuzate în parte de faptul că nici un curent al gândirii contemporane n-a reuşit să

construiască istoriei artei antice un fundament metodologic suficient de sigur (Gramatopol 2011, 10). De aici şi tendinţa studiilor cu privire la imaginarul lumii romane de a se concentra cu precădere asupra creaţiei literare, lucru de înţeles dacă luăm în considerare, pe de o parte, importanţa acordată în societatea romană oratoriei, puterii cuvântului, materializată în opere valoroase din punct de vedere literar şi istoric, şi, pe de altă parte, atitudinea societăţii romane faţă de artele plastice, oscilând între dispreţul categoric, în numele purităţii romane sau al filosofiei stoice, şi admiraţia pentru anumite aspecte particulare precum monumentalitatea, dezinvoltura formală sau meşteşugul tehnic (Gramatopol 2011, 36).

Totuşi o cercetare sistematică a imaginarului nu-şi poate permite să excludă din aria sa de cuprindere artele vizuale, iar în acest sens studiul de faţă îşi propune să schiţeze o abordare alternativă a problematicii imaginarului roman prin prisma analizei, în cheie fenomenologică, a unor aspecte importante ale tranziţiei de la arta romană către arta creştină, aspecte care pot să arunce o lumină nouă asupra evoluţiei imaginarul roman către un imaginar de esenţă creştină. Vorbim aşadar de arta paleocreştină, o artă legată indisolubil de răspândirea creștinismului și de disputele teologice care i-au marcat ascensiunea către statutul de religie acceptată şi apoi dominantă în imperiul roman pe parcursul primelor secole ale mileniului I.

Două sunt formulele cele mai des utilizate pentru a descrie arta paleocreştină: simbolismul şi continuitatea. Numeroasele picturi descoperite pe pereţii primelor necropole creştine - catacombele romane - demonstrează o evidentă asemănare cu picturile pompeiene atât în privinţa procedeelor de inspiraţie elenistică folosite, cât şi a tematicii abordate, fapt ce susţine teza continuităţii între arta romană târzie şi arta paleocreştină (Jensen 2000, 17). Putem însă extinde această caracteristică şi asupra *rolului* artei în cadrul comunităţii? Arta romană era o artă eclectică, care a început prin a vorbi într-o limbă de împrumut, preluând forme şi conţinut din cultura greacă, pentru a-şi dezvolta apoi o identitate proprie, sprijinită pe invenţii tehnice, monumentalitate, perfecţiunea execuţiei, dar mai ales pe capacitatea de a integra multiplele sale aspecte în ansambluri funcţionale, unitare din punct de vedere al spiritului creator. Ea era în mare măsură subordonată propagandei oficiale, însă această subordonare ne apare în primul rând ca o expresie a necesităţii ordonării spaţiului şi mesajului public prin adoptarea unui limbaj vizual general care să favorizeze diseminarea mesajelor cu scop politic sau religios concret (Haiduc 2016, 73). Este arta paleocreştină o artă la fel de funcţională? Cu siguranţă nu. Ea simte nevoia unei coerenţe a mesajului vizual, însă acest lucru este realizat, cel puţin la început, doar prin convenţie, prin intermediul semnelor, a unor figurări cu semnificaţie indirectă, deoarece îi lipseşte canonul, dar şi încrederea în capacitatea proprie de a reprezenta ideile creştine esenţiale, în special relaţia omului cu Dumnezeu.

Atunci când se vorbeşte despre o perioadă „simbolistă” iniţială, corolară procesului de răspândire clandestină a religiei creştine, ea nu trebuie înţeleasă ca transformare bruscă a modalităţilor de expresie artistică existente până atunci, ci mai

curând ca rezultat al amplelor dezbateri doctrinare ulterioare care au încercat să stabilească dacă primele comunităţi creştine au cultivat în mod deliberat latura expresivităţii figurate a temelor religioase, dincolo de necesitatea obiectivă a elaborării unui cod de simboluri cu valoare criptografică care să mascheze mesajul creştin în timpul persecuţiilor, sau au ajuns să exploreze, în timp, modalităţi posibile de reprezentare a unei concepţii noi asupra divinului, care nu se lăsa modelată în formele artei clasice, prin transferarea treptată a categoriei estetice de frumos de la imagine către mesajul transmis. În primul caz se sugerează o evoluţie de forma *simbolism - figurativ - narativ*, în care nevoile de comunicare iniţiale se rezumă la redarea esenţialului şi înţelegerea rapidă, folosind imagini-semn deja existente, apoi se trece la utilizarea unor teme figurative, folosind elemente ale imaginarului public redate în compoziţii mai elaborate (unele din ele păstrând un caracter alegoric în scopul abaterii atenţiei de la semnificaţia lor reală), pentru a se ajunge mai târziu la o reprezentare complexă şi în acelaşi timp originală a unor subiecte specifice, preluate din textele sacre, tendinţă ce prefigurează iconografia creştină bizantină. În al doilea caz se preferă o abordare de forma *imitaţie - sinteză - stilizare*, prima etapă fiind caracterizată de persistenţa senzualităţii clasice în majoritatea picturilor, a doua de încercarea de rezolvare a conflictului dintre spirit şi corp, deja manifest în arta romană târzie, prin reprezentarea mai expresivă a figurii umane, preferând schematismul şi claritatea în dauna realismului, iar a treia prin cristalizarea unei concepţii noi care, în spatele simplităţii aparente date de stilizarea geometrică şi de abstractizare, reuşeşte să exprime într-un mod original triumful spiritului asupra materialităţii corpului (Lazarev 1980, 85-87).

Dacă ambele abordări au în esenţă acelaşi obiectiv, şi anume justificarea parcursului evolutiv al artei paleocreştine către formele artistice rafinate ale culturii bizantine, chestiunea rămâne la a stabili dacă primii creştini au intuit de la început efectul profund pe care moştenirea lui Isus îl va avea asupra civilizaţiei umane şi au purces imediat la elaborarea unor modalităţi de reprezentare a noii realităţi, revendicând cu îndrăzneală o gamă largă de elemente ale lumii pre-creştine (potrivit concepţiei că aceasta aparţine lui Dumnezeu, iar scopurile sale se pot releva într-o varietate de moduri), sau dacă înţelegerea puterii pe care o avea noua religie asupra oamenilor a venit abia după mai multe generaţii, iar expresiile sale filosofice şi artistice iniţiale n-au făcut decât să sintetizeze şi, în final, să rezolve un conflict latent în interiorul culturii clasice. Este o problemă la care nu se poate da cu uşurinţă o soluţie, perspectiva teologică creştină favorizând ideea revelaţiei *ab initio* a unui adevăr unic şi imuabil în datele sale esenţiale, în timp ce perspectiva ştiinţifică a istoriei înclină mai degrabă către varianta unor transformări graduale. Vom încerca să transferăm problema în planul imaginarului, întrebându-ne dacă avem de a face cu o confruntare frontală între două imaginarii distincte care ajung să se suprapună şi să concureze pentru supremaţia asupra realului, unul încercând să-i prezerve sensurile, iar celălalt să-l deschidă către noi orizonturi, sau cu o evoluţie organică a

imaginarului civilizaţiei greco-romane, care s-ar fi petrecut şi în cazul în care creştinismul nu ar fi devenit religie oficială, către un imaginar de factură nouă, în care nu putea fi loc decât pentru un singur zeu.

Cercetările asupra imaginarului converg cu claritate către ideea unui imaginar creştin radical diferit de imaginarul roman, în principal în ce priveşte componenta sa mitologică, fără a se limita însă la aceasta. Din acest motiv răspunsul la întrebarea de mai sus ar putea fi dat de existenţa unei dinamici complexe, care porneşte de la un proces de evoluţie lentă a imaginarului roman, deturnat însă de creştinism către o nouă direcţie în momentul în care acesta câştigă bătălia cu celelalte religii monoteiste prezente în societatea romană şi devine religie oficială. Indiferent de configuraţia liniilor sale de forţă, un astfel de proces nu poate avea loc decât la nivelul societăţii în ansamblu şi pe perioade multigeneraţionale, ceea ce înseamnă că, pentru câteva secole, cele două tipuri de imaginar au trebuit să coexiste în sânul aceleiaşi culturi romane, desigur în proporţii şi cu intensităţi diferite.

În acelaşi timp însă, conceptul de imaginar nu permite existenţa concomitentă a două versiuni ale sale şi la nivelul individului. Dacă imaginarul comun poate apărea ca fiind segmentat, această segmentare nu este altceva decât reflexia prezenţei unor grupuri sociale cu identităţi culturale distincte. Omul nu-şi schimbă cu uşurinţă raporturile cu lumea, iar imaginarul individual este, în mod paradoxal, una din cele mai puţin flexibile componente ale personalităţii tocmai pentru că are capacitatea de a selecta şi interpreta elementele realului conform unei scheme interne care, odată constituite, nu mai răspunde întotdeauna exigenţelor raţiunii. Din acest motiv, atunci când vorbim, la modul general, despre o tranziţie de la un imaginar la altul, ea trebuie văzută nu ca sumă a unor tranziţii personale individuale, ci ca un proces de acceptare, de către fiecare generaţie succesivă, a posibilităţii unei alte interpretări a lumii, posibilitate concretizată apoi de urmaşi sub forma unui nou imaginar care nu este altceva decât expresia resincronizării culturii respective cu realitatea.

Desigur, abordarea de mai sus este, într-o anumită măsură, schematică, deoarece în practică pot apare factori perturbatori care să accelereze sau, dimpotrivă, să frâneze instalarea unui nou imaginar. În speţa de faţă, faptul că cele două imaginarii se configurează în mare parte în jurul unor forme de credinţă diferite este de natură să genereze, în mod inevitabil, conflicte la nivelul conştiinţei individului. Creştinismul, ca de altfel şi majoritatea celorlalte religii mari, nu s-a răspândit atât de repede, la scara istoriei, doar prin expansiunea, pe cale naturală, a comunităţilor iniţiale de credincioşi ci, mai ales, prin convertirea, individuală sau în grup, a păgânilor. Însă convertirea nu era neapărat urmarea unei revelaţii ci, cel mai adesea, rezultatul acceptării unui set nou de valori care răspundeau pozitiv unor deziderate de ordin moral, sau a identificării unei surse de putere alternative care prefigura posibilitatea încheierii unui nou „contract social", a unui nou *pax deorum*, vizând, de această dată, mai puţin prosperitatea comunităţii cât condiţiile accederii individuale la nemurire. În acest sens, nu se poate înlătura ideea că acceptarea unui imaginar nou

de către unele grupuri sau indivizi ar fi putut fi, cel puţin la început, doar o mimare interesată care să răspundă unor necesităţi imediate sau de perspectivă: menţinerea coeziunii sociale a grupului prin evitarea conflictelor de natură religioasă sau construirea unei platforme contestatare care să reflecte, prin opoziţia *de facto* între noua religie şi religia oficială, opoziţia politică faţă de puterea hegemonică.

Totuşi creştinismul şi imaginarul său nu ar fi putut triumfa pe astfel de fundamente precare. Dacă vorbim doar de domeniul vizualului, să nu uităm că arta păgână va coexista cu cea creştină pentru o lungă perioadă de timp, readucând permanent în mentalul colectiv un imaginar vechi ale cărui personaje principale, zei sau împăraţi zeificaţi deopotrivă, îşi revendicau prezenţa în real şi dominaţia asupra acestuia. Creştinismul avea deci nevoie de o imagistică proprie, care să opereze nu doar la nivelul comunităţii, prin dislocarea treptată a imaginarului public oficial şi inserarea elementelor unuia nou în speranţa că ele vor penetra de la sine în mintea fiecărui membru, ci şi direct la nivelul psihologiei individului, sub forma unei extinderi subtile a imaginarului personal către zone noi, sub aparenţa că ele existau deja acolo şi trebuiau doar explorate. Cu alte cuvinte, semnele divinităţii creştine ar fi fost prezente în lume de mult, doar că oamenii nu le putuseră vedea până atunci sau le interpretaseră greşit. Putem astfel înţelege relativa uşurinţă cu care arta paleocreştină a reuşit să-şi însuşească, prin reinterpretare şi resemnificare, unele elemente ale vechiului imaginar. De asemenea, putem rejecta teoria unei gândiri primitive care, asociind primele simboluri creştine unor experienţe religioase ancestrale în interiorul cărora posibilitatea însăşi a reprezentării devenea un miracol, favorizează o abordare de factură psihanalitică.

Din perspectiva imaginarului, considerarea simbolurilor creştine timpurii ca simple elemente de recunoaştere a prezenţei cultului în anumite spaţii le conferă o relevanţă extrem de limitată. Însă interpretarea corectă a anumitor imagini trimite către semnificaţii mult mai profunde, corespunzătoare unor realităţi spirituale a căror înţelegere necesita, din partea primilor creştini, un anumit grad de iniţiere. În acest sens, Durand identifică un fenomen interesant, şi anume tendinţa artei paleocreştine de a privilegia imaginile care se pretau de la sine dedublării, prin prezenţa simultană a sensului activ şi pasiv al verbului (spre exemplu, spune el, Hristos este în acelaşi timp Marele Pescar şi peştele), subliniind astfel importanţa mecanismelor semantice ca modalităţi de configurare a imaginarului: „Sensul verbului este mai important pentru reprezentare decât faptul că acţiunea este atribuită cutărui sau cutărui subiect. Diferenţierea gramaticală a celor două moduri activ şi pasiv constituie un fel de integrare gramaticală a denegaţiei: a suporta o acţiune e desigur altceva decât a o realiza, dar într-un sens înseamnă totuşi a fi părtaş la ea. Pentru imaginarul fascinat de gestul indicat de verb, subiectul şi complementul direct îşi pot schimba locurile între ele” (Durand 1977, 256).

Dintr-o perspectivă similară putem analiza şi un alt exemplu, utilizarea imaginii corabiei ca trimitere la simbolul creştin al crucii. În aparenţă, ea pare o

simplă disimulare a obiectului crucii în forma catargului şi a vergii orizontale, însă imaginea de ansamblu propune din nou o dedublare: crucea este obiectul purtat de Isus pe drumul Golgotei, dar în acelaşi timp corabia-cruce este şi obiect purtător sub forma vehiculului care l-a dus pe Mântuitor peste mare împreună cu apostolii, cu cei care şi-au asumat rolul de pescari de oameni. Ceea ce dorim să aducem în discuţie aici este faptul, subliniat de altfel şi de Durand cu referire la Eliade (Durand 1977, 40-41), că, oricât am încerca să explicăm motivaţiile utilizării simbolurilor într-o religie sau alta prin asocierea directă cu obiecte, personaje sau concepte specifice dogmei respective, ele vor înclina permanent către interpretări subiective care, spunem noi, nu reprezintă altceva decât soluţii particulare de adaptare a imaginarului personal la normele credinţei pe care încearcă să o interiorizeze. Această adaptare este, de altfel, esenţială pentru ca imaginarul respectiv să-şi poată realiza una din funcţiile sale principale, aceea de a oferi omului posibilitatea de expresie, adică de explorare a realităţii prin intermediul unor reprezentări subiective care nu sunt altceva decât rezultatul acomodării anterioare la mediul obiectiv (Durand 1977, 49), înţelegând prin acesta tot ceea ce pare a fi real, tot ceea ce se impune ca real.

Ce se întâmplă însă atunci când individul ia contact cu un imaginar străin, cel creştin, care nu se mulţumeşte doar să reinterpreteze realul cunoscut, ci forţează o redefinire a însăşi fundamentelor sale prin deplasarea centrului spaţial al lumii către zona imaterialului şi prin reducerea drastică a orizontului temporal (iminenţa *parusiei*)? Evoluţia artei paleocreştine ne poate oferi un indiciu. Conform lui Lazarev „în spaţiul tridimensional pătrunde o suprafaţă abstractă; legăturile reale dintre corpuri şi lucruri sunt înlocuite cu raporturi pur simbolice; figurile acorporale se profilează ca nişte umbre diafane şi uşoare, desprinse de lume şi de ceea ce este pământesc. Tot ceea ce este material este înăbuşit pentru a se ajunge la maximum de spiritualizare" (Lazarev 1980, 88). Ceea ce ne atrage atenţia aici este ideea de abstractizare. Din punct de vedere al istoriei artei creştine, termenul de abstractizare, folosit în sens restrâns cu înţelesul de abstractizare a formei vizuale, ridică anumite probleme de utilizare prin plasarea sa, alături de stilizarea geometrică, când în lista caracteristicilor artei bizantine dobândite odată cu respingerea senzualităţii clasice, când în setul mijloacelor de expresie artistică ale antichităţii târzii, asimilate ulterior de creştinism. Însă din punct de vedere al studiilor despre imaginar, conceptul de abstractizare, în sensul de proces al gândirii care sintetizează caracteristici şi relaţii esenţiale ale obiectului de studiu, ne poate oferi anumite răspunsuri în sprijinul înţelegerii tranziţiei de la imaginarul roman la cel creştin.

Într-adevăr, abstractizarea iconografică, geometrizarea figurilor, poate fi interpretată ca o expresie a îndepărtării *intenţionate* de expresivitatea figurii umane şi de realismul peisajului, intenţia având aici un caracter programatic, însemnând deci o anumită cunoaştere a scopului final urmărit. Nu este însă singura motivaţie posibilă. Geometrismul abstract al unei reprezentări vizuale poate fi şi expresia unei nevoi interioare de linişte, de simplificare a unui univers personal mult prea aglomerat,

confiscat aproape integral de vastul imaginar public roman dominat de construcţii monumentale (arhitectonice şi mitologice) şi extins din punct de vedere spaţial la dimensiunile întregii lumi cunoscute. În acest sens, abstractizarea ne apare ca o modalitate de exercitare a celeilalte funcţii a imaginarului, aceea de a-i permite omului să se închidă în sine, să trăiască în vis şi reverie, să se detaşeze de realitate (Zlate 2006, 492).

Dar gândirea abstractă nu constă doar în selecţie, simplificare, esenţializare, ci şi în creaţie. Conform lui Althuser, abstractizarea nu înseamnă separarea unei părţi aparţinând concretului. Abstracţia, ca rezultat al operaţiei de abstractizare, adaugă de fapt ceva concretului şi anume generalitatea unei relaţii. Această relaţie „domină concretul fără să o ştie, ea constituie concretul în calitate de concret" (Althuser 2016, 81). Intuim aici o posibilă soluţie la problema tranziţiei, la nivel personal, de la un imaginar la altul. În locul unei resemnificări directe, convenţionale, dictate din afară şi deci, într-o anumită măsură false, a elementelor imaginarului existent, putem imagina un proces care utilizează abstractizarea pentru a „dezbrăca" vechile imagini de conţinuturile narative originale şi a le adăuga (sau a descoperi în ele) o relaţie nouă, esenţială, capabilă abia ea să integreze resemnificarea sub forma unei naraţiuni diferite, ancorate, de această dată, în noul imaginar. În acest fel continuitatea reprezentărilor este păstrată, iar vechile semnificaţii se estompează fără a da naştere unor fracturi semnificative între universul exterior (deja confruntat cu scindarea) şi cel personal. Imaginea lui Icar înaripat poate deveni reprezentarea unei fiinţe eliberate de condiţionări materiale şi apoi a sufletului unui copil, Faeton şi carul lui de aur se pot dizolva în ideea urcării la cer cu un vehicul care poate fi apoi carul de foc al Sfântului Ilie, aşa cum şi numele lui Aristeu poate să dispară din reprezentarea omniprezentă a Bunului Păstor, acesta fiind apoi reinvestit ca Isus, păstorul de oameni.

Un imaginar nu se poate naşte doar prin reprezentări vizuale. Vorbirea, limbajul, explicaţia au şi ele un rol important în construirea relaţiilor între elementele sale, cu atât mai important în cazul de faţă cu cât noua religie se inserează în spaţiul unei tradiţii seculare ce favorizează în mod deschis cuvântul rostit ca principal depozitar al adevărului. Ori creștinismul, datorită caracterului preponderent oral al transmiterii mesajului său, a fost caracterizat, în primele secole de existenţă, de o mare diversitate de opinii și credințe, reflectate în tot atâtea scrieri diferite care pretindeau că reprezintă adevăratele cuvinte ale lui Hristos. Fenomenul nu putea să nu afecteze coerenţa imaginarului său şi de aici necesitatea stringentă a constituirii unei arte vizuale proprii, inevitabil simbolice pentru că ceea ce conferă o semnificaţie aparte funcţiei de simbol a imaginii este tocmai dispariţia arbitrariul din sistemul gândirii verbale, semnele şi semnificaţiile fiind, la nivel intuitiv, solidar legate prin însuşi conţinutul lor (Popescu-Neveanu 2013, 256). În acest sens, reproducerea semnului înseamnă mai mult decât o recunoaştere a convenţiei, ea constituie o extrapolare, o decodificare a conţinutului său esenţial, relevarea experienţei conţinute

în actul de creaţie original. Fiecare simbol devine astfel o potenţială punte de legătură între imaginarii individuale şi, prin aceasta, contribuie mai mult decât orice altceva la unitatea imaginarului comun.

Bibliografie

Althuser, Louis. 2016. *Iniţiere în filosofie pentru nefilosofi*, Cluj-Napoca: Tact.
Durand, Gilbert. 1977. *Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti: Univers.
Genette, Gerard. 1999. *Opera artei*, Bucureşti: Univers.
Gombrich, E. H.. 1985. *O istorie a artei*, Bucureşti: Meridiane.
Gramatopol, Mihai. 2011. *Arta imperială a epocii lui Traian*, Braşov: Transilvania Expres.
Haiduc, Daniel. 2016. *Funcţionalul în arta romană*, în *Acta Centri Lucusiensis* nr. 3B/2016, Timişoara: CSDR Lucus, pag. 69-79.
Jensen, Robin Margaret. 2000. *Understanding Early Christian Art*, New York: Routledge.
Lazarev, Viktor. 1980. *Istoria picturii bizantine*, Bucureşti:Meridiane.
Moscovici, Serge. 1997. *Psihologia socială sau Maşina de fabricat zei*, Iaşi:Editura Universităţii Al. I. Cuza.
Popescu-Neveanu, Paul. 2013. *Tratat de psihologie generală*, Bucureşti:Trei.
Riegl, Alois. 1998. *Istoria artei ca istorie a stilurilor*, Bucureşti:Meridiane.
Thomas, Joël. 1998. *Introduction aux methodologies de l'imaginaire*, Paris: Ellipses Marketing.
Zlate, Mielu. 2006. *Psihologia mecanismelor cognitive*, Iaşi: Polirom.

Laurenţiu NISTORESCU
(Centrul de Studii Daco-Romanistice Lucus)

Instituții protostatale daco-române din epoca migrațiilor (II). Ducatul „Irtim”

Abstract: **(Daco-Romanian Protostatal Institutions in the Migration Period (II). The “Irtim” dukedom)** The information provided by emperor Constantin the Purple-born (Porfirogenet) about the politico-administrative realities north of the Danube are generaly known, but its essential dimension is often ignored. The data provided by *De Administrando Imperio* about the political institution from Daco-Roman areas matches the one from prior and subsequent eras, related to the same teritory, and converges towards a strong conclusion: there is institutional continuity at the Lower Danube, on the first Christian millenium. We will examine, this time, the dukedome called “Irtim”.

Keywords: De Administrando Imperio, institutional continuity, Irtim/Iabdiertim, Carpians, Ulichians, Volohovenians Land

Rezumat: Informaţiile furnizate de împăratul Constantin Porfirogenetul despre realităţile politico-administrative de la nordul Dunării sunt în general cunoscute, însă dimensiunea lor esenţială este adesea ignorată. Datele pe care ni le oferă *De Administrando Imperio* cu privire la instituţiile politice din arealul daco-roman concordă cu cele din epocile anterioare şi ulterioare şi converg către o concluzie solidă. În primul mileniu creştin putem vorbi de o continuitate instituţională la Dunărea de Jos. Vom examina de această dată ducatul numit Irtim.

Cuvinte-cheie: De Administrando Imperio, continuitate instituțională, Irtim/Iabdiertim, carpi, ulichi, Țara Volohovenilor

Într-o intervenție recentă[1], circumscrisă preocupării noastre mai largi pentru investigarea structurilor social-politice din bazinul carpato-dunărean de-a lungul așa-numitului ”mileniu al migrațiilor”, am semnalat (și analizat, desigur) faptul că – în pofida unor preconcepții tributare unei etape a cunoașterii de mult depășită – societatea din bazinul carpato-dunărean era organizată în instituții autoadministrative stabile[2] și capabile să exprime inițiativă politică, atunci când aceasta nu era confiscată de elitele comunităților imigrante[3], respectiv, să susțină inițiativa exprimată de elitele alogene suprapuse. Din rațiuni pe care sperăm că le-am explicitat

[1] Nistorescu, Laurențiu, „Instituții protostatale daco-române din epoca migrațiilor (I). Un ducat de la gurile Dunării”, în „Rigoare-adevăr-valoare. Omagiu prof. univ. dr. Radu Păiușan”, Ed. Universității de Vest din Timișoara, pg. 58-79

[2] Avem în vedere atât stabilitatea multigenerațională, cât și stabilitatea de conținut etno-demografic.

[3] Iar în anumite conjuncturi, și disjunct de voința politică a elitei migratoare.

satisfăcător în precedenta intervenție[4], am optat pentru a desemna aceste autonomii cu termenul consacrat de ducate, opțiune căreia îi rămânem consecvenți.

Cu aceeași consecvență, vom apela, ca izvor istoric-etalon pentru această demonstrație, la tratatul *De Administrando Imperio* al împăratului Constantin al VII-lea Porfirogenetul, redactat la jumătatea secolului X, cel mai probabil puțin înainte de anul 952[5], reiterând că valoarea sa probatorie excepțională, din această perspectivă, derivă atât din faptul că emană dintr-o sursă oficială (cancelaria imperială a Imperiului Romaniei de Constantinopol[6]), bine informată (sursa prezumată a datelor incluse este diplomația bizantină, cu aparatul său de agenți de informații[7]) și autorizată (documentul este asumat chiar de împărat), cât și din faptul că valoarea de întrebuințare a tratatului (”pregătirea profesională” a moștenitorului tronului, Romanus Porfirogenetul) exclude obiective propagandistice și alte distorsiuni de acest fel[8]. Ceea ce ne-a atras atenția la acest document este faptul că el nominalizează, în regiunile răsăritene ale spațiului de sinteză daco-romană/românească, trei autonomii politice bine conturate, parte din șirul celor opt „țări” (diviziuni teritoriale)[9] care alcătuiau așa-zisul „imperiu de stepă” Patzinakia: este vorba despre ducatele Chopon/Giazichopon, Gyla/Chabouxingyla și, respectiv, Irtim/Iabdiertim. Analiza atentă a documentului care ne furnizează aceste informații elimină orice rezervă cu privire la statutul politico-juridic al acestor țări-districte: în condițiile în care Patzinakia nu are o conducere supremă[10] (ceea ce ne obligă să nu mai dăm formulei „imperiu de stepă” decât o valoare metaforică), iar fiecare dintre ducatele componente își are propriul său domn/stăpânitor[11] și propria sa împărțire administrativă în districte a căror gestionare

[4] Principalele argumente, într-o formulă semnificativ rezumată, țin de: a) utilizarea cu precădere, în acest areal geografic, a termenului duce, ducat, în tradiția romano-bizantină, din Antichitatea târzie și până în Evul Mediu; b) caracterul dual al instituției ducale, care putea exercita și status-rolul de unitate administrativă a unei structuri statale cuprinzătoare, și pe cel de autonom de politică cu atributele suveranității, și ambele în același timp.

[5] Aici și în continuare, utilizăm ediția Moravcsik-Jenkins 1985.

[6] Aceasta este terminologia utilizată chiar de izvorul-etalon: împărăția bizantină fiind desemnată de propriul împărat cu titulatura ***Romania/Romaion Basileias*** (Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 62-63 ș.a.).

[7] Capitolul 8 (Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 54-55) al tratatului detaliază tocmai procesul plasării agenților imperiali în ”Patzinakia”.

[8] Citățm, în sprijin, și opinia editorului și traducătorului englez R. J. H. Jenkins: ”Nu există nici o îndoială că *De Administrando Imperio* a fost un document secret și confidențial” (Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 13).

[9] La acestea se poate adăuga o a patra, desemnată sub denumirea Charaboi și situată între Nistru și Bugul de Sud/Nipru (Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 166-169); termenul administrativ utilizat de autor, respectiv, de Constantin Porfirogenetul, este *diaireitai* – diviziuni, districte.

[10] Singura conexiunea instituțională care unește ducatele componente ale Patzinakiei (folosim aici sensul larg al termenului ”instituție”) o reprezintă ”frăția princiară” care-i unește pe arhonții celor opt ducate. Și aici, Porfirogenetul nu lasă loc la interpretări alternative, precizând că aceștia aparțin unui clan care deține hegemonia la nivelul ansamblului comunităților pecenege, dar care nu are în interiorul său norme stricte de succesiune, ci doar un set de cutume care exprimă preocuparea clanului ca fiecare ramură a sa să poată avea acces la putere.

[11] În original, *arhontas*.

este delegată câte unui sub-stăpânitor[12], nu avem alternativă la a accepta că aceste formațiuni au toate caracteristicile specifice formațiunilor protostatale.

Datele pe care ni le oferă, explicit sau implicit, izvorul-etalon despre ducatul desemnat sub dubletul toponimic Irtim/Iabdiertim sunt vizibil mai puțin generoase decât cele, analizate anterior, cu referire la ducatul Chopon, pe care l-am identificat, fără rezerve, cu formațiunea politică daco-română Ultramontania – nucleul instituțional al statului cunoscut ulterior drept Muntenia/Țara Românească. Acesta din urmă prezenta, din perspectiva documentară imediată[13], marele avantaj (marea oportunitate) de a avea o însemnată frontieră continuă, fluvială, cu Imperiul de Costantinopol și, derivat nemijlocit din aceasta, o intensă și îndelungată interacțiune. Prin contrast, celelalte două ducate componente ale Patzinakiei situate la vest de Nistru – Irtim/Iabdiertim și, respectiv, Chabouxingyla/Gyla – nu se aflau în contingență directă cu frontierele administrative ale împărăției bizantine, situându-se totuși în așa-numita ”vecinătate apropiată” a acesteia. De altfel, primele informații pe care le putem extrage din izvorul dat vizează localizarea geografică a ducatului Irtim. Operațiunea nu este deloc dificilă, având în vedere reperele topografice deja menționate: formațiunea politico-administrativă în cauză se afla la vest de Nistru, dar la nord de teritoriul ducatului Chopon/Ultramontania și la est de cel al ducatului Gyla, a cărui asociere cu formațiunea politică avându-și centrul la Gyla (Apulum/Alba Iulia[14]) este obligatorie. Rezultă de aici că spațiul asumat ca propriu de către ducatul Irtim este cel contingent Prutului superior și Nistrului mijlociu (jumătatea septentrională a regiunii moldo-basarabene, în termeni geografici actuali), implicit, că acest ducat se afla, ca și Chopon/Ultramontania, în vecinătate nemijlocită cu un al patrulea domeniu component al confederației Patzinakiei, cel desemnat de același izvor sub titulatura Charaboi[15], precum și cu formațiunile politice ale slavilor oultini, lenzenini și dervlenini[16].

Deloc lipsită de relevanță, localizarea geografică este completată, în documentul imperial, de informația că, la data instalării autorității pecenege, în

[12] În original, *ellatonas arhontas* – stăpânitor inferior.

[13] Adică din punctul de vedere al surselor de informare (agenților imperiali) pe ale căror rapoarte și-a fundamentat tratatul basileul Constantin Porfirogenetul.

[14] În toponimia maghiară consacrată, Gyulafehervar; toponimul a fost preluat ca atare de la autoritatea de ocupație anterioară (deloc întâmplător, cea pecenegă), fapt dovedit și de narațiunea istorică privitoare la descoperirea de către expediția princiară maghiară din 1002 a orașului roman, în particular, de faptul că principelui maghiar implicat (devenit, ulterior, stăpânitorul acestei formațiuni politice) i-a fost atribuit numele Gyla/Gyula, pe care l-a purtat, de altfel, și succesorul său Gyla cel Tânăr, ultimul stăpânitor autonom al ducatului intracarpatic de dinaintea unificării, sub hegemonie maghiară, cu formațiunea Silvaniei (vechiul ducat al lui Gelu) în cadrul Principatului/Voievodatului Transilvaniei. Exegeza istorică românească a utilizat mai frecvent, pentru a desemna aceeași formațiune prestatală, formula „voievodatul de Bălgrad”, ca reflex al preferențialității acordate actelor de cancelarie de expresie slavonă. (vezi și Pascu 1972, Pascu *et alii* 2001).

[15] Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 166-169.

[16] Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 168-169.

fruntea acestui ducat s-a instalat principele Baitzas[17], precum și de foarte interesanta precizare că, dintre toți pecenegii (înțelegem că dintre toate clanurile pecenege care și-au asumat conducerea celor opt ”diviziuni” ale Patzinakiei), doar cei din ducatele Kouartzitzour, Chabouxingyla/Gyla și Irtim/Iabdiertim sunt desemnați cu apelativul *kangar*, ”pentru că sunt cei mai nobili și viteji dintre toți pecenegii”[18]. Dintre mențiunile de *status* politic generice pentru întreaga Patzinakia, reținem ca fiind aplicabile ducatului Irtim cele referitoare la suveranitatea administrației locale în raport cu celelalte componente ale confederației pecenege, la existența unei împărțiri administrative interioare, gestionate de clasa arhonților inferiori și, respectiv, la succedarea stăpânitorului de către un reprezentant cu un grad de înrudire mai îndepărtat al clanului și nu de către un membru al aceleiași familii restrânse.

Așa lapidară cum este, imaginea pe care o proiectează tratatul *De Administrando Imperio* asupra stării de lucruri din spațiul nord-estic al teritoriului de sinteză daco-română, în prima jumătate a secolului X, diferă dramatic de percepția uzuală din istoriografie, care preferă să vadă aici o lume amorfă, constituită din comunități (obști) răzlețe sau articulate în grupări fără anvergură, care rămâne în afara istoriei. Dimpotrivă, avem explicit atestată o societate superior organizată (la un palier, totuși, prestatal), într-o formațiune care are o conducere centrală, o administrație internă și o recunoaștere macroregională, care se află pe harta intereselor marilor puteri ale epocii (în primul rând, ale Imperiului Romaniei de Constantinopol), dar mai presus de toate, are o stabilitate organizatorică multigenerațională.

Identitatea etno-culturală a ducatului Irtim

Tratatul împăratului Constantin Porfirogenetul, urmărindu-și propriile obiective, ne descrie această formațiune politico-administrativă, ca și pe celelalte din ”pachetul peceneg”, prin cheia identitară a elitei politico-militare dominantă în contemporaneitatea sa. Ce ne îndreptățește să vorbim, cu referire la ducatul Irtim, despre o organizație socială durabilă a populației autohtone? Pentru a da un răspuns pertinent la această întrebare, vom proceda mai întâi la trecerea în revistă a informațiilor pe care alte surse ni le furnizează despre ducatul din nord-estul spațiului daco-român, nenumindu-l cu eticheta utilizată de Porfirogenet, dar implicându-l ca entitate politico-juridică.

La data redactării tratatului *De Administrando Imperio*, dominația pecenegă asupra celor opt ducate, implicit asupra celui numit Irtim avea deja o durată de aproape

[17] Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 166-167.

[18] Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 170-171. Dintre posibilele interpretări ale acestui pasaj, reținem ca având o probabilitate mai ridicată următoarele: a) clanurile princiare în cauză ocupau poziții fruntașe în ierarhia supratribală pecenegă, adjudecându-și în temeiul acestora cele mai atractive (profitabile) ducate; b) ne aflăm în fața unor segmente ale elitei pecenege recent aliate mecanismului confederativ al ”imperiului de stepă”, care au obligația să furnizeze avangarda militară, în schimbul căreia își prezervă anumite privilegii în cadrul alianței.

trei decenii[19]. În acest răstimp, în regiunea Nistrului mijlociu sunt semnalate mai multe evenimente, preponderent militare, cel mai important dintre acestea fiind campania condusă de generalul kievean Sveneld, care se încheie în anul 940 cu asedierea unei fortărețe de pe Nistru și provocarea unui exod spre Imperiul de Constantinopol al taberei perdante[20]. Localizarea spațială și temporală arată clar că entitatea atacată este tocmai ducatul Irtim (de altfel, nu putea fi vorba decât de o formațiune politică suficient de puternică să reziste unei campanii de durată a trupelor cnezatului de Kiev – despre acest detaliu, avem de altfel și o confirmare în tratatul Porfirogentului, care consemnează explicit preocuparea autorităților imperiale de la Constantinopol pentru plasarea de agenți pe ruta Nistrului[21]), singura neconcordanță aparentă fiind că sursele care relatează despre acțiunea generalului Sveneld îi menționează ca adversari ai acestuia pe ulichi și nu pe pecenegi. Soluția se ivește de la sine: țara ulichilor și ducatul Irtim sunt unul și același lucru, caracterul peceneg al celui de-al doilea rezumându-se (absolut firesc pentru un regim instalat cu doar o generație în urmă) doar la elita politico-militară, sau doar la o parte a ei[22], în vreme ce substanța etno-demografică a ducatului o dă populația autohtonă a ulichilor. Populație care, în pofida unor lecturi superficiale ce insistă să vadă în ea unul dintre numeroasele neamuri slave ale spațiului ponto-baltic, aparține romanității carpato-danubiene – termenul *ulichi* neconstituind altceva decât variațiunea slavă a termenului turco-mongol *ulak/ulaq*, denumire prin care, în exact aceeași epocă, sunt desemnați vlahii[23].

De altfel, pentru sursele izvoarelor slavo-kievene, nu poate exista îndoială cu privire la caracterul etno-cultural al ducatului Irtim, întrucât interacțiunile (inclusiv militare ale) puternicei formațiuni statale configurate pe Nipru cu locuitorii de la vest de Nistru datează de dinainte de instalarea pecenegilor în arealul nord-pontic. Ca să ne limităm la un singur exemplu, în anul 885, după ce reușește să-și impună autoritatea asupra neamurilor polianilor, derevlianilor, severianilor și radimichianilor (toate situate la nord și est de Nistru), cneazul Oleg al Kievului încearcă să procedeze la fel și cu populațiile de la vest de Nistru, explicit desemnate ca ulichi și, în aval, tiverți[24]; atât ulichii, cât și tiverții[25] își păstrează însă autonomia, ceea ce nu intră în contradicție cu

[19] Instalarea pecenegilor în arealul nord-pontic (în ceea ce a dobândit, în sursele bizantine, eticheta Patzinakia) s-a petrecut în jurul anului 915, după pacea cu kievenii cneazului Igor (vezi Postică 2007, pg. 89, Howorth 2008, pg. 4 și bibliografia aferentă).

[20] Postică 2007, pg. 237, Raev 2007, pg. 339.

[21] Moravcsik-Jenkins 1985, pg. 54-55. Importanța strategică a drumului comercial Nistru-Vistula este un motiv suficient pentru un asemenea interes, dar desfășurarea în regiune a unor situații politico-militare de natură să afecteze (pozitiv sau negativ) balanța de putere a Constantinopolului constituie un motiv suplimentar.

[22] Cel mai probabil, la aceasta s-a rezumat și exodul spre Romania de Constantinopol provocat de victoria kievenilor.

[23] Dezvoltarea acestei discuții, la Nistorescu, Laurențiu, *Etnonimele alternative ale românilor – observații de sociologie terminologică*, în curs de apariție.

[24] Cross-Sherbowitz-Wetzor 1953, pg. 61, Postică 2007, pg. 236, cu bibliografia aferentă.

[25] Termenul de *tiverți* nu reprezintă altceva decât forma coruptă a etnonimului antic *tyrageți*.

faptul că, peste doar două decenii (mai precis, în perioada anilor 904-907), cele două populații româno-valahe de la Nistru vor furniza unele contingente de luptători aceluiași cneaz Oleg, pentru lungul său război cu Imperiul de Constantinopol[26], doar cei din urmă fiind însă direct implicați în conflict[27]. În legătură cu acest context, ne permitem să introducem aici și o ipoteză de lucru: faptul că extinderea autorității pecenege în bazinul Nistrului se petrece la scurt timp după eșecul campaniei antibizantine a cneazului Oleg, iar ducatul Irtim/țara ulichilor beneficia în cadrul confederației pecenege de un statut relativ privilegiat, sugerează ca foarte probabilă implicarea activă a ulichilor în procesul de „schimbare a taberelor". De altfel, în sprijinul acestei ipoteze vine și știrea care ne parvine de la Patriarhia de Constantinopol: în anul 924, patriarhul Nicholas Mysticos îl informează pe țarul bulgar Simeon că la nordul Dunării și Mării Negre s-a format o mare alianță a pecenegilor cu alanii și multe alte neamuri de sciți[28], fapt care indică fără putință de tăgadă că Patzinakia a luat naștere nu prin cucerire (deși factorul forței militare n-a fost absent), ci printr-un proces de coalizare sub hegemonie pecenegă, în care populațiile autohtone (dar și cele alogene sosite anterior pecenegilor) au jucat un rol activ.

Despre existența ulichilor în arealul în care va fi atestat, în secolul X, ducatul zis Irtim, mai dispunem de o informație prețioasă și, fapt deloc neglijabil, provenind dintr-o altă categorie de surse de prim rang. Așa-numita Geografie a Anonimului Bavarez (*Descriptio civitatum et regionum ad septentrionalem plagam Danubii*), redactată în jurul anului 870 în (firește) Europa Centrală, îi consemnează, în arealul Siretului și Nistrului, pe aceeași ulichi[29], furnizând, totodată, și o altă informație valoroasă, de natură să confirme aprecierile despre puterea demografică și militară a acestui neam: potrivit Anonimului din Bavaria, ulichii sunt organizați în 418 comunități/*civitates*.

Bibliografie

Izvoare

Constantin Porfirogenetul/Moravcsik-Jenkins 1985 = Constantin Porfirogenetul, *De Administrando Imperio*, Moravcsik, Gy. (ed.), Jenkins, R.J.H. (trad.), Ed. Dumbarton Oaks, Center for Byzantine Studies Trustees for Harvard University, Washington D.C.

Bibliografie generală

Barnea-Diaconu 2001 = Barnea, Ion, Diaconu, Petre, *Structuri politice la Dunărea de Jos. Românii și pecenego-cumanii până la mijlocul secolului al XIII-lea*, în Pascu, Ștefan, Teodorescu, Răzvan, "Istoria Românilor", vol III "Genezele românești", Ed. Enciclopedică, București, pg. 379-393.

[26] Postică 2007, pg. 236, Cross-Sherbowitz-Wetzor 1953, pg. 64.
[27] Participarea tiverților la campaniile antibizantine ale kievenilor (fapt care poate indica o anumită relație de vasalitate) va fi atestată și în anul 944, când însă nu se menționează nimic despre ulichi. (Postică 2007, pg. 236, Brezeanu 1981, pg. 95, Runciman 1930, pg. 185-186 Cross-Sherbowitz-Wetzor 1953, pg. 72).
[28] Stephenson 2004, pg. 31.
[29] Koncha 2012, pg. 17 și urm., Madgearu 2015, pg. 1.

Brezeanu 1981 = Brezeanu, Stelian, *O istorie a Imperiului Bizantin*, Ed. Albatros, București.
Cross-Sherbowitz-Wetzor 1953 = Cross, Samuel Hazzard, Sherbowitz-Wetzor, Olgerd P. (trad., ed.), *The Russian Primary Chronicle. Laurentian Text*, Ed. The Mediaeval Academy of America, Cambridge, Massachussets.
Howorth 2008 = Howorth, Henry Hoyle, *History of the Mongols from 9th to 19th Century,* vol 2 *The so-called Tartars of Russia and central Asia*, Ed. Cosimo Classics, New York.
Koncha 2012 = Koncha, S., *Bavarian Geographer on Slavic Tribes from Ukraine*, în "Bulletin Taras Shevchenko National University of Kyiv – Ukrainian Studies", nr. 16/2012, Ed. Taras Shevchenko National University, Kiev, pg. 16-21.
Madgearu 2015 = Madgearu, Alexandru, *Vlach military Units in the Byzantine Army*, în Panov, Mitko B. (ed.), "Samuel State and Byzantium: History, Legend, Tradition, Heritage – Proceedings of the International Symposium Days of Iustinian I, Skopje 18-18 oct. 2014", Ed. Euro-Balkan University, Skopje, pg. 47-55
Pascu 1972 = Pascu, Ștefan, *Voievodatul Transilvaniei*, vol. I, ediția a II-a, Ed. Dacia, Cluj-Napoca.
Pascu *et alii* 2001 = Pascu, Ștefan, Olteanu, Cihodaru, Constantin, Matei, Mircea D., Panait, P.I., *Situația etno-demografică și habitatul din sațiul carpato-dunăreano-pontic: satele, târgurile, orașele, cetățile*, în Pascu, Ștefan, Theodorescu, Răzvan (ed.), "Istoria Românilor" vol. III "Genezele românești", Ed. Enciclopedică, București, pg. 482-534.
Postică 2007 = Postică, Gheorghe, *Civilizația medievală timpurie din spațiul pruto-nistrean (secolele V-XIII)*, Ed. Academiei Române, București.
Raev 2007 = Raev, Mikhail, T*he Russian-Byzantine treaty of 971: Theopholos and Sveneld*, în "Revue des Etudes Byzantines" nr. 64-65/2006-2007, Ed. De Boccard, Paris, pg. 329-340.
Runciman 1930 = Runciman, Steven, *A History of the First Bulgarian Empire*, Ed. G. Bell & Sons, London.
Stephenson 2004 = Stephenson, Paul, *Byzantiums Balkans Frontier – A Political Study of the Northern Balkans, 900-1204*, Ed. Cambridge University Press, Cambridge.

Webografie:

Nistorescu 20120 = http://laurlucus.ro/bibliotheca-lucus/stiinte-auxiliare/filosofia-istoriei-concepte-metodologie/statul-istorie-un , 25.08.2016.

Radu PĂIUŞAN
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Aspecte din activitatea Uniunii Patrioţilor în sud-vestul României în anul 1944

Abstract: (Aspects of the activity of the Union of Patriots in southwestern Romania in 1944) The first organization that was analyzed, that of the Patriots Union, was established in 1942, in the Soviet Union, and had *România liberă* as written source and the homonym radio station, both active on Soviet territory. Even though the so called Patriots Union and its press agency were purely communists propaganda oficinas, pronouncing themselves against the anti Bolshevic war led by Romania, being initiated by the Communist Party from Romania, a section of the Comintern in enemy lines, against fundamental interests of Romanian`s state, finally a state betrayer. After the events from 23 August 1944, the Patriots Union and its press agency, as satellites of the P.C.d.R, came out of illegality and were installed in Romania and in its Western region. It was here that a new press agency, entitled demagogically *Lupta patriotică* (*Patriotic Fight*), and *România Liberă* (*Liberated Romania*) were moved to Bucureşti from the U.R.S.S. Its members demagogically affirmed that the U.P sign could be translated with U for *Unity* and P for (*Country-Patrie*). It involved the so called patriots, no matter the party they were members in along with those politically not involved, especially the intellectuals and the middle class, from public or private servants to clergy, industrials and patron craftsmen. It owed its addressability to the fact that the P.C.d.R was aware that this segment of the population was partially politically unenrolled. It was asserted that they represented the third force, after the first represented by the workers, sustained by P.C.d.R and P.C.R, and the peasants as the second class with the Ploughmen Front as another satellite political formation of the communists. There were three categories of persons involved: the first- those who tried to continue their carrier initiated in between the two World Wars, without joining the Communist Party, but to one of its political organization, the second one- those who in this period began their political and professional ascension, and last but not least, those who tried to hide their compromised past of dictatorship regime joining. By not being accepted to participate in the two Sănătescu governments and that of general Rădescu, the Patriots Union was included in the pro communist govern led by Petru Groza, so called of wide democratic concentration, installed under Soviet pressure, receiving- in the actual govern- four ministries and a state subsecretary position. To highlight the position of the Patriots Union in Banat, they obtained the position of prefect of the Timiş-Torontal county, residing in Timişoara. Some of the intellectuals did not attend this intermediary form and joined P.C.d.R directly or the Romanian Association for Soviet Links (A.R.L.U.S), formed after 23 August 1944 with sections throughout the country, including the counties from the Western part of Romania. After the legal establishment of the Patriots Union, organizations on national level appeared, including in the counties that formed the Local Department of Banat, up to the level of small rural districts and commune. This new organization aimed at forming the new man, a creature desired by all dictatorship regimes in Romania and Europe that could be a perfectly assessed mechanism to the political organizations that initiated it and responded to any kind of their orders. But the P.C.d.R needed a satellite political party that would group that part of the Romanian society politically not involved, till then in a communist manner.

Keywords: Communist Party from Romania, Patriots Union, propaganda, Banat, 1944

Rezumat: Prima organizaţie studiată, cea a Uniunii Patrioţilor, a fost întemeiată în anul 1942, pe teritoriul Uniunii Sovietice, şi avea – ca organ de presă scrisă – ziarul *România liberă*, iar audio, postul de radio cu acelaşi nume, care apăreau şi emiteau de pe teritoriul sovietic. Deci, aşa-zisa Uniune a Patrioţilor şi organele sale de presă erau oficine de propagandă comunistă care se pronunţau împotriva

războiului antibolşevic dus de către România, fiind iniţiate de către Partidul Comunist din România, secţie a Cominternului pe teritoriul inamic, împotriva intereselor fundamentale ale statului român, deci, în ultimă instanţă, trădătoare de ţară. După lovitura de stat de la 23 august 1944, Uniunea Patrioţilor şi organele sale de presă, ca satelite ale P.C.d.R.-ului, au ieşit din ilegalitate şi s-au instalat pe teritoriul României, inclusiv în zona de sud-vest. Aici a apărut şi un organ de presă al acesteia, intitulat demagogic *Lupta patriotică*, iar *România liberă* a fost transplantată de pe teritoriul U.R.S.S. la Bucureşti. Tot în sens demagogic, se afirma – de către membrii acesteia – că sigla U.P. putea fi tradusă şi prin termenii de Unire şi Patrie. Ea avea la început, ca adresabilitate, pe toţi cei care voiau să fie aşa-zişi patrioţi, indiferent de partidul din care făceau parte şi pe cei neînregimentaţi în niciun partid politic, şi mai ales pe intelectuali şi pe aşa-zisele pături mijlocii, adică: funcţionari publici şi particulari, liber-profesionişti, clerici, industriaşi şi pe meseriaşii-patroni. Aceasta, pentru că P.C.d.R.-ul conştientizase faptul că acest segment al populaţiei României rămăsese parţial neînregimentat politic. Se afirma că aceştia reprezentau a treia forţă, prima fiind muncitorimea, reprezentată de P.C.d.R., apoi P.C.R., iar a doua fiind ţărănimea, care era reprezentată de către Frontul Plugarilor, o altă formaţiune politică satelită a comuniştilor. Ea cuprindea trei categorii de persoane: prima – cei care au încercat să-şi continue cariera începută în perioada interbelică, fără a adera direct la Partidul Comunist, ci la o organizaţie politică a acestuia, a doua – pe acei care, în această perioadă, şi-au început ascensiunea politică şi profesională şi, nu în ultimul rând, pe cei care au încercat să-şi ascundă trecutul compromis de aderenţa la diverse regimuri dictatoriale anterioare. Nefiind acceptată să participe la cele două guverne Sănătescu şi la cel al generalului Rădescu, Uniunea Patrioţilor a fost cooptată în guvernul procomunist condus de Petru Groza, aşa-zis de largă concentrare democratică, instaurat sub presiunea sovietică, primind – în acest guvern – patru ministere şi un subsecretariat de stat. În sud-vestul României, tocmai pentru a i se da importanţă, Uniunea a primit postul de prefect al judeţului Timiş-Torontal, cu reşedinţa în municipiul Timişoara. Dar unii dintre intelectuali nu au recurs la această formă intermediară şi s-au înscris direct în P.C.d.R. sau în Asociaţia Română pentru Legături cu Uniunea Sovietică (A.R.L.U.S.), formată – şi ea – după 23 august 1944 şi care avea filiale în toată ţara, inclusiv în judeţele din sud-vestul României. După ieşirea din ilegalitate, Uniunea Patrioţilor a început să-şi constituie organizaţii la nivel naţional, inclusiv în judeţele care formau aşa-numita Regionala Banat a acesteia, până la nivel de plasă şi comună. Scopul pe care îl afirma această organizaţie politică era formarea omului nou, o creatură pe care doriseră să o deţină toate regimurile dictatoriale din România şi din Europa, şi care trebuia să fie un mecanism perfect aservit organizaţiilor politice care îl iniţiaseră şi să acţioneze prompt la toate ordinele primite de la acesta. Dar P.C.d.R.-ul avea nevoie de un partid politic satelit, care să grupeze şi partea din societatea românească neorganizată politic, până atunci, în stil comunist.

Cuvinte cheie: Partidul Comunist din România, Uniunea Patrioţilor, propagandă, Banat, 1944

Preluarea puterii politice de către Partidul Comunist din România nu putea fi făcută, în mod direct, pentru că forţa numerică şi valorică a acestui partid era insignifiantă după lovitura de stat de la 23 august 1944 (Scurtu, Buzatu 1999, 443-452). În momentul executării loviturii de stat, partidul comuniştilor români se estimează că avea aproximativ 1.000 de membri (Onişoru 1996, 115; Tismăneanu 2005, 109). Fiind, astfel, „fragil din punct de vedere organizatoric şi lipsit de susţinerea populaţiei, P.C.R. a fost obligat, în perioada 1944-1947, să adopte strategia de front popular, acceptând să funcţioneze în cadrul unui sistem multipartidist" (Tismăneanu, Dobrincu, Vasile 2007, 170). În consecinţă, comuniştii au fost obligaţi să accepte proliferarea grupărilor politice şi să creeze un front propriu, renunţând să mai colaboreze cu partidele politice democratice din România în cadrul Blocului Naţional Democratic. Astfel, formaţiuni politice au fost înfiinţate

şi finanţate de către comunişti, pentru a slăbi şi a rupe din susţinerea şi electoratul partidelor democratice. Aceste formaţiuni procomuniste nou create sau existente anterior, dar devenite acum procomuniste, ,,au proliferat în perioada pre-electorală (pentru alegerile din noiembrie 1946 – *n.n.*) şi au funcţionat ca supape pentru tactica electorală a P.C.R." (Tismăneanu, Dobrincu, Vasile 2007, 171).

Propulsat la guvernare prin actul de la 23 august 1944, P.C. din România a determinat petrecerea unui fenomen: ,,Atunci murea o lume, un mod de gândire şi un limbaj, pentru a se naşte altul. Atunci era una din perioadele cele mai fascinante din istoria unei naţiuni, trecerea sau (pentru a utiliza un cuvânt la modă astăzi) tranziţia spre un alt sistem" (Duchetti, Costineanu, Venillemien 1999, 17). Această propulsare şi tranziţie s-a datorat intrării României, în anul 1944, în sfera de influenţă sovietică şi a instaurării regimului comunist, în anii 1945-1947, ca urmare a sovietizării Europei Centrale şi de Est. Dar ,,factorii decisivi ai procesului de intrare a României în zona de hegemonie a Kremlinului şi a instaurării, prin voinţa Moscovei, a regimului comunist în România (au fost – *n. n.*): ocuparea, de către Armata Roşie, în 1944 şi înţelegerea dintre anglo-americani şi sovietici, asupra sferelor de influenţă în Europa de sud-est" (Chiper, Constantiniu, Pop 1993, 9).

Satelizarea României, ca şi a altor ţări din Centrul şi Sud-Estul Europei, a fost făcută, în perioada postbelică, prin acordul celor trei mari puteri, care ,,s-au înţeles între ele în ceea ce priveşte sferele de influenţă, chiar dacă au făcut-o în mod ostil" (Arendt 2006, 623). Această satelizare faţă de URSS a fost o alternativă la conducerea întregii regiuni, ca pe ţările baltice, nu prin intermediul autorităţilor locale, ci să le încorporeze direct în imperiul sovietic, care se pretindea ,,uniunea republicilor federale" (Arendt 2006, 622). De altfel, cum se afirmă în istoriografia contemporană, în lumea diplomaţilor şi a oamenilor politici apuseni erau larg răspândite două opinii: cooperarea dintre SUA, Marea Britanie şi URSS şi concesiile pe care acestea trebuiau să le facă. Aşa-numita ,,Marea Alianţă" trebuia menţinută peste orice incidente de parcurs şi Uniunii Sovietice trebuiau să i se facă, pe parcursul negocierilor, concesii rezonabile, pentru că, aşa cum se întâmplă între gentlemeni, şi ea va înţelege să facă, la rândul său, concesii partenerilor occidentali. În acelaşi sens, în proiectele de organizare a lumii postbelice, elaborate la Washington şi Londra, se lua în consideraţie că o mare putere ca Uniunea Sovietică, având în afara acestui statut, şi o contribuţie masivă la războiul împotriva Germaniei naziste, trebuia să beneficieze ,,firesc" de un ,,glacis strategic", un brâu de securitate, alcătuit din state mai mult sau mai puţin clientelare, cu o politică aflată în acord cu interesele Uniunii Sovietice (Chiper, Constantiniu, Pop 1993, 10; Păiuşan-Nuică 2008, 14-15).

În consecinţă, sistemul sateliţilor a fost răspunsul sovietic la sistemul american de alianţe, iar aşa-zisa independenţă a sateliţilor a fost importantă pentru URSS ca reprezentând reflecţia suveranităţii naţionale intacte aliaţilor Americii. Dar, după cum afirma o analistă consacrată a comunismului, sistemul totalitar s-a născut, poate,

ca un compromis între tendinţele inerente ale democraţiei totalitare şi nevoia de a menţine o aparenţă de politică externă normală, faţă de lumea liberă, procedeele de dominaţie şi guvernarea aplicată de imperialismul rus au fost în deplină concordanţă cu această situaţie (Arendt 2006, 623).

Deci, în toate cazurile, cum se exprima reputatul istoric, cucerirea efectuată prin forţa imperiului sovietic a fost tradusă în fapt, ca şi când ar fi avut loc acapararea puterii de către un partid comunist fidel. Astfel, jocul pregătitor, atât de elaborat din anii '40, când a început, înainte de deplina bolşevizare au fost tolerate mai multe partide, care au fost, apoi, lichidate în favoarea dictaturii partidului unic, aservit doar pentru a întări iluzia unei evoluţii demonstrative a independenţei. Dar ,,Moscova nu a făcut altceva decât să creeze replici exacte, nu numai ale propriei forme de guvernare, cât şi a evoluţiilor care au dus la aşa ceva" (Arendt 2006, 624).

În acelaşi sens se exprima şi unul dintre corifeii deculturalizării şi deznaţionalizării României postbelice, Leonte Răutu, care afirma: ,,România comunistă a fost în întregime construită după modelul sovietic" (Tismăneanu, Vasile 2008, 37).

Dar P.C.d.R., încă din ilegalitate, a încercat să-şi apropie, iar, unde nu a fost cu putinţă, să-şi formeze aliaţi. Acesta a fost şi cazul organizaţiei satelit, creată de către comunişti încă din 1942, numită Uniunea Patrioţilor şi care, apoi, în ianuarie 1946, a fost transformată în Partidul Naţional Popular. Aceasta s-a făcut în condiţiile în care România lupta împotriva colosului bolşevic, luptă începută în data de 22 iunie 1941, dar patriotismul acestei Uniuni nu se manifestase în sensul participării României la război pentru recuperarea Basarabiei şi nordului Bucovinei, răpite de către Uniunea Sovietică, ci exact invers. Acest aşa-zis patriotism îndemna la împotrivirea românilor faţă de războiul anti-bolşevic şi la pactizarea cu inamicul sovietic. Acestei organizaţii, trădătoare de ţară, ca, de altfel, şi P.C.d.R.–ului, i s-au atribuit merite pe care nu le avea şi activităţi pe care nu le putea desfăşura, datorită dimensiunii liliputane pe care o deţinea, ,,din rândurile căreia au făcut parte profesori universitari, ingineri, scriitori, arhitecţi, profesori secundari, medici şi avocaţi, învăţători, studenţi, meseriaşi şi mici negustori, muncitori, funcţionari şi preoţi din Bucureşti, Iaşi, Cluj, Timişoara, Sibiu etc. … Apariţia acestei noi organizaţii exprima creşterea mişcării de rezistenţă împotriva hitleriştilor şi a dictaturii antonesciene, adeziunea tot mai intensă, la ea, a unui număr însemnat de reprezentanţi ai păturii mijlocii" (Ţuţui 1966, 55).

În realitate, activitatea acestei organizaţii, în ilegalitate, s-a limitat la înfiinţarea – pe teritoriul URSS – în 28 ianuarie 1943, a ziarului ,,România Liberă" şi a postului de radio cu acelaşi nume, menite să intoxice populaţia României cu propagandă bolşevică. Postul de radio fusese pus sub conducerea lui Leonte Răutu, care, în momentul izbucnirii războiului anti-bolşevic, plecase în URSS (Tismăneanu, Vasile 2008, 25). În această privinţă, istoriografia română contemporană este tranşantă: ,,Comuniştii români au salutat toate acţiunile lui Stalin şi s-au identificat

cu poziţiile sovietice, chiar atunci când acestea însemnau năruirea unităţii naţionale a ţării lor, subminarea forţei sale de apărare" (Tismăneanu, Vasile 2008, 24). Aşa-zişii ilegalişti, trimişi din URSS în România, nu erau – în realitate – decât agenţi ai serviciilor de informaţii sovietice, care trebuiau să comită sabotaje pe teritoriul românesc şi să încerce să destabilizeze ţara (Tănase 2009).

Dar Uniunii Patriotice i se atribuise şi coagularea unor formaţiuni minuscule şi fără importanţă în viaţa politică a ţării, în aşa-zisul Front Patriotic Antihitlerist. „Încadrată în lupta dusă împotriva fascismului şi a războiului antihitlerist, Uniunea Patrioţilor a răspuns chemării PCR de a participa într-un singur front patriotic al tuturor forţelor interesate în eliberarea şi democratizarea ţării. Alături de partidul comunist, împreună cu Frontul Plugarilor, MADOSZ–ul şi Partidul Socialist-Ţărănesc, a luat parte la crearea, în 1943, a Frontului Patriotic Antihitlerist" (Ţuţui 1966, 56). Tot acestei minuscule organizaţii ilegale, subordonată P.C.d.R.–ului, i se atribuie, de către istoriografia comunistă, redactarea memoriului intelectualilor, adresat, în aprilie 1944, lui Ion Antonescu, prin care se cerea ieşirea României din lupta împotriva Aliaţilor (Ţuţui 1966, 57).

Conform indicaţiilor comuniştilor, Uniunea Patrioţilor s-a declarat, încă de la înfiinţare, ca o organizaţie cu caracter unitar, o mişcare largă de masă şi nu un partid politic, cuprinzând patrioţi antifascişti, fără deosebire de naţionalitate, categorie socială, religie sau grupare politică. Deci, ea s-a declarat că nu este un partid politic, ci cuprindea, în rândurile ei, mai ales membri din partidele politice satelit ale P.C.d.R.–ului (LP, 1945, nr. 31, p. 4).

După lovitura de stat de la 23 august 1944, Uniunea Patrioţilor, în noile condiţii existente, a trecut la reorganizarea activităţii sale şi a luat parte activă la mişcarea pentru comunizarea ţării. În consecinţă, ea a participat, la 6 septembrie 1944, la întemeierea Grupului Patriotic Antihitlerist, iar după ce, la 27 septembrie acelaşi an, a aderat la Platforma Frontului Naţional Democrat, a intrat în Consiliul Naţional al acestuia, ca una din organizaţiile fondatoare. În acest organism a intrat, din partea Uniunii Patrioţilor, Gheorghe Vlădescu-Răcoasa, dr. Dumitru Bagdasar şi Simion Stoilov (Ţuţui 1966, 56).

Pe plan local, în Banat, organizaţia dispunea şi de un ziar, intitulat semnificativ „Lupta patriotică". În *Cuvântul înainte* al primului număr, apărut în data de 25 decembrie 1944, se afirma că acesta nu era, practic, numărul de început, pentru că ziarul apăruse cu un an înainte, în ilegalitate, când a fost editat lunar, iar acum reapăruse pentru a prezenta opiniei publice, grupate în jurul ziarului, pe cei care au dus lupta politică în condiţii grele, înainte de actul de la 23 august 1944. În acelaşi Cuvânt înainte se afirma că, urmând linia intereselor şi aspiraţiilor patriotice, ziarul va fi pus, în primul rând, în slujba frământărilor şi clarificărilor, în vederea realizării unui Front Naţional Democratic şi a consolidării unei adevărate democraţii populare în România. De asemenea, însuşindu-şi întru totul proiectul de platformă al F.N.D., gazeta respectivă va contribui – din toate puterile – la clarificarea şi înfăptuirea reformelor

cuprinse în ea, convinsă că acestea satisfac nevoi urgente pentru masele muncitoreşti de la sate şi oraşe şi sunt, prin aceasta, comandamente ale marilor idealuri naţionale. S-a mai subliniat faptul că „Lupta patriotică" se adresează întregului popor, ţărani, muncitori, intelectuali, din toate partidele politice sau fără de partid, în vederea mobilizării maselor largi pentru a lupta pentru democraţie populară, prin popor şi pentru popor. Cuvântul înainte al primului număr al ziarului se încheia cu o lozincă semnificativă: „Pentru libertate şi dreptate pentru toţi, spre prosperitatea Patriei noastre" (LP, 1944, nr. 1, p. 1). În acelaşi sens se exprima şi dr. Valeriu Novacu într-un articol din respectivul săptămânal. După cum afirma acesta, a venit vremea când, pe deasupra partidelor politice din care făceau parte, pe deasupra concepţiilor personale s-a simţit, din nou, marea realitate a momentului şi a pământului nostru, pentru ca patriotismul să fie un îndemn viu la lupta unită de rezistenţă şi eliberare. „Patrie şi patriotism înseamnă luptă şi jertfă pentru idealurile permanente ale omenirii. Pentru libertate şi independenţă, pentru limbă, artă, o credinţă, o pâine, pentru fabricile şi ogoarele noastre" (LP, 1944, nr. 1, p. 2). Se insista asupra rolului unificator al Uniunii Patrioţilor, în cadrul căreia trebuiau să se unească toate partidele patriotice care au militat, în permanenţă, pentru o platformă de înţelegere, a tuturor partidelor, a organizaţiilor democratice şi a tuturor forţelor patriotice adevărate (LP, 1944, nr. 1, p. 3). La fel se exprima şi Leontin Silaghi (Sălăjan*), care vedea unitatea poporului român pe baza unui program comun de luptă, dar sub egida comuniştilor. „PCR, în interesul suprem al ţării, pentru a putea mobiliza întreg poporul pentru îndeplinirea sarcinilor mari de a zdrobi hitlerismul, duşman de moarte al tuturor popoarelor, a propus un program de acţiune, accesibil pentru orice democrat cinstit, gândindu-se, în primul rând, la interesul poporului, trecând chiar peste interese de partid. În faţa României stă problema de a fi sau nu fi şi soarta ei depinde de felul cum va înţelege timpurile prin care trecem" (LB, 1944, nr. 89, p. 1). Acest program, pus sub semnul patriotismului, trebuia să fie, în final, comunist, cum, de altfel, s-a şi întâmplat.

Ca organizaţie politică satelit a P.C.d.R.–ului, Uniunea Patrioţilor, chiar şi prin miniştrii săi, trebuia să invoce acelaşi patriotism şi unitate politică, mai ales că războiul antihitlerist era în curs de desfăşurare şi era necesară crearea şi menţinerea unui val de simpatie pentru ducerea lui,inoculându-se, în acelaşi timp, ideea că patria este ameninţată şi, în consecinţă, trebuiau să înceteze disputele politice. Astfel, organul de presă bănăţean anunţa cititorii că ministrul Vlădescu-Răcoasa, viitor preşedinte al P.N.P.–ului, urmaş al Uniunii Patrioţilor, la adunarea Uniunii de la Sibiu, declarase:

> „Trăim zile măreţe şi hotărâtoare. Se plămădeşte o lume nouă. Patria ameninţată ne cheamă pe toţi. Cu mic, cu mare, să dăm vieţii noastre politice altă aşezare. În acest scop se cere adeziunea unanimă şi neprecupeţită. Nu se pune nimănui problema dacă e burghez sau proletar, se pune problema dacă e democrat, antifascist şi patriot, căci e vorba de interesele întregului popor, care trebuie apărate şi susţinute" (LP, 1944, nr. 1, p. 3).

În acelaşi discurs, liderul Uniunii Patrioţilor definea şi democraţia pe care o promova, una de tip nou, adică populară.

„E timpul să se ştie că democraţia se sprijină direct şi, în primul rând, pe masele populare. Nu există un anumit fel de democraţie, ci numai democraţie populară, care este însăşi esenţa democraţiei. Ţara întreagă e pornită să aşeze bazele existenţei democratice. Să învăţăm că patriotism înseamnă lupta pentru libertate şi democraţie reală şi să fim patrioţi adevăraţi, pentru ca România să devină Patria liberă şi adevărată a democraţiei" (LP, 1944,nr. 1, p. 4).

Este definit, deci, şi patriotismul care, în concepţia autorului, nu înseamnă decât lupta pentru aşa-zisa democraţie reală, adică cea populară, promovată de comunişti şi sateliţii lor, printre care şi aşa-zisa Uniune Patriotică.

În aceeaşi perioadă de început a ieşirii din ilegalitate a P.C.d.R.–ului şi a organizaţiilor sale satelit, comuniştii aveau nevoie şi de sprijinul altor clase şi grupări sociale, pentru a accede la putere. După cum se exprima istoriografia comunistă, pentru a aşeza evoluţia generală a ţării pe calea progresului, comunist fără nicio îndoială, trebuiau angajate, în acest efort, pe lângă masele muncitoreşti, şi forţele sociale, exploatatoare, în speţă burghezia, care, din multe puncte de vedere, dispuneau încă de resurse pentru a contribui la aşa-zisul progres al ţării. În consecinţă, se considera că importante cercuri ale burgheziei puteau să îndeplinească un rol avansat în rezolvarea acestor prefaceri social-economice, care coincideau atât cu interesele sale de clasă, cât şi cu interesele generale ale ţării, ale poporului român, ale maselor muncitoare. Înlăturarea lor s-a făcut, conform aceluiaşi autor, abia odată cu trecerea la aşa-zisa revoluţie socialistă (Fătu 1979, 114). Inclusiv tactica folosită de comunişti trebuia să fie a frontului popular, care să permită unirea într-o formaţiune larg democratică a tuturor forţelor politice, partide, organizaţii sau părţi ale acestora, care demonstrau tendinţe democratice antifasciste şi revoluţionare, care puteau, într-o măsură sau alta, să contribuie la înfăptuirea prefacerilor democratice ale ţării (Fătu 1979, 112). Drept urmare, noul sistem de alianţe promovat de comunişti după 23 august continua să oglindească cerinţele fundamentale de ordin naţional, antifascist – după cum se exprima acelaşi istoric – ce se menţineau în faţa ţării, trebuia să primească o componenţă preponderent socială, de clasă, care să permită înfăptuirea transformărilor revoluţionare necesare. În primul rând, pe comunişti şi pe organizaţiile lor satelit, ca Uniunea Patrioţilor, îi interesau să slăbească partidele tradiţionale din România şi să rupă din acestea disidenţe sau pături sociale, pe care să şi le subordoneze. În acest sens, comuniştii au încercat să subordoneze chiar PNŢ-ul şi PNL–ul, invitându-le să facă parte din aşa-numitul Front Naţional Democrat. Această invitaţie era făcută sub pretextul, ipocrit, că aceste partide nu-şi epuizaseră posibilităţile de a juca un rol pozitiv în procesul istoric, aceasta pentru că aveau încă sub influenţa lor mase importante de oameni, mai ales din rândurile ţărănimii, ale intelectualităţii, micii burghezii şi chiar din rândurile muncitorimii, mase care, în mod obiectiv, erau interesate în transformările cuprinse în Platforma-Program a F.N.D.–ului (Fătu 1979, 134).

Partidul Comunist din România voia să profite de faptul că, după lovitura de stat de la23 august 1944, a fost prezentă, în sistemul politic din România, o stare de frământare, deplasări, apariţia şi dispariţia unor formaţiuni politice, desprinderi şi

ralieri de partide (Fătu 1973, 5). Pe aceeaşi linie, comuniştii afirmau că în PNŢ şi în PNL se găseau importante mase de ţărani, intelectuali şi alte pături sociale mijlocii, ale căror interese nu coincideau, în chip obiectiv, cu cele promovate de conducerea oficială, ci se înscriau în linia generală politică a forţelor revoluţionar-democratice raliate în jurul PCdR–ului, existând – după cum susţineau ei – în aceste partide un număr semnificativ de cadre care doreau colaborarea cu comuniştii şi cu aliaţii lor, pentru realizarea unor transformări sociale (Fătu 1979, 111). Deci, comuniştii doreau spargerea partidelor istorice şi cooptarea a cât mai multor membri ai acestora, conform cunoscutei devize staliniste, că partidele comuniste trebuiau, întâi, să treacă la înregimentarea unui număr cât mai mare de membri, iar când ajung la putere, să se debaraseze de aceştia prin epurări. De altfel, politica stalinistă a aliatului „vremelnic", a „tovarăşului vremelnic de drum", va funcţiona şi în România, devenită comunistă în anul 1948. Această situaţie politică putea fi explicată prin faptul că actul de la 23 august a pus, în faţa tuturor forţelor politice ale României, probleme de fond, privind nu atât prezentul, cât mai ales perspectiva dezvoltării ulterioare a ţării, şi anume: care va fi evoluţia ţării, în ce direcţie şi în favoarea căror forţe, ce atitudine trebuiau să adopte faţă de această evoluţie forţele sociale şi politice aflate în luptă, care urma să fie tactica acestora în noua perspectivă istorică. (Fătu 1979, 107) În acelaşi sens, pentru a atrage cât mai mulţi membri atât pe plan naţional, cât şi local, organul local al PCdR publica, la începutul lunii octombrie 1944, un apel al secţiei de femei a Uniunii Patrioţilor, prin care chema, sub steagul ei de luptă, toate femeile antihitleriste, fără deosebire de naţionalitate, religie, profesie şi, foarte important, concepţie politică. Apelul afirma, în continuare, că respectiva organizaţie nu este un partid politic, ci este o mişcare de largă concentrare a tuturor forţelor antihitleriste active, ea era o organizaţie de luptă pentru educarea maselor femeieşti, în vederea democratizării ţării, pentru libertăţi şi drepturi colective egale cu ale bărbaţilor, pentru o viaţă liberă, demnă şi conştientă. Se mai reliefa, în apel, că lupta femeilor din Uniunea Patrioţilor „nu este feminism sterp. Lupta noastră merge cot la cot cu lupta bărbaţilor pentru revendicări generale cetăţeneşti şi în interesul întregii naţiuni, pentru revendicări specifice femeieşti. Fascismul şi războiul hitlerist au adus atât muncitorilor, ţăranilor, cât şi intelectualilor şi gospodinelor întuneric, moarte, jaf, degradare. Toate partidele trebuie mobilizate pentru războiul eliberator. Femeia trebuie să fie conştientă de forţa ei combativă şi trebuie să păşească organizat pe terenul luptei politice şi economice" (LB, 1944, nr. 19, p. 1). Apelul Secţiei Femei din Uniunea Patrioţilor cuprindea nouă puncte: 1) Pentru sprijinirea, din toate puterile, a războiului dus de armata română şi armata sovietică; 2) Pentru curăţirea aparatului de stat, a fabricilor şi a birourilor, de toate elementele fasciste şi profasciste; 3) Pentru salarii egale cu ale bărbaţilor, la muncă egală; 4) Pentru câştigarea drepturilor politice ale femeilor şi dreptul de a alege şi de a fi ales… 6) Pentru dreptul la orice profesie şi funcţie; 7) Pentru protecţia femeii în muncă… 9) Pentru ridicarea nivelului politic, cultural şi moral al femeilor prin cursuri şi

conferinţe instructive, reviste femeieşti, biblioteci populare pe lângă fabrici şi la sate. Apelul se termina cu îndemnul „Intraţi colectiv în Uniunea Patrioţilor, singura organizaţie democratică de masă, în care putem lupta pentru realizarea drepturilor noastre cuvenite” (LB, 1944, nr. 19, pp. 1-2).

Pentru că, pe plan naţional, Uniunea Patrioţilor făcea parte din Consiliul Naţional al F.N.D., la 17 octombrie 1944 s-a constituit şi un consiliu bănăţean al Frontului, din care, din partea acestei organizaţii, făceau parte dr. Valeriu Novacu şi Iulian Poenariu (LB, 1944, nr. 26, p. 1).

Organizaţia locală a Uniunii Patrioţilor a participat şi la manifestaţiile din Timişoara, făcute cu ocazia eliberării Clujului, considerat capitala Transilvaniei, de către armata română, cu care ocazie a luat cuvântul prof. dr. Valeriu Novacu, practic, atunci, având doar gradul de lector doctor la Catedra de Fizică din cadrul Facultăţii de Ştiinţele Naturii, refugiată de la Cluj la Timişoara după dictatul de la Viena din 30 august 1940, prin care României îi fusese răpit nord-vestul Transilvaniei, inclusiv oraşul Cluj. În intervenţia sa cu această ocazie, Valeriu Novacu arăta: „În acele timpuri când ostaşii noştri au fost târâţi până la Volga, cu făgăduielile perfide că ni se va înapoia Ardealul, pentru ca, prin suferinţe grele, să-şi poată da seama de prăpastia între cele spuse şi adevăr, s-a pus temelia unei organizaţii politice care să servească la unirea organizaţiilor, partidelor şi personalităţilor democratice, antihitleriste, într-un cuvânt, al tuturor patrioţilor. Această organizaţie este Uniunea Patrioţilor, în al cărei manifest-program, publicat în iunie (1943 – *n.n.*), numărul 1 al ziarului clandestin «România liberă» figura lupta pentru desfiinţarea dictatului de la Viena şi eliberarea fraţilor noştri de sub jugul lui Horthy… România de astăzi stă la răscruce de drumuri şi, în aceste momente istorice, să învăţăm din trecut. Suntem în luptă, lupta nu s-a terminat. Trebuie să dezrobim întreg Ardealul. Trebuie să ducem războiul pentru stârpirea definitivă a hitlerismului” (LB, 1944, nr. 27, p. 1).

În continuare, reprezentantul Uniunii Patrioţilor se pronunţa pentru crearea bazei României de mâine, pentru democratizarea vieţii publice în sensul real al cuvântului, adică a aşa-zisei democraţii populare. Acelaşi orator făcea apel, în numele organizaţiei pe care o reprezenta, la unirea, la mobilizarea tuturor forţelor poporului român împotriva duşmanului extern şi intern. Această unire trebuia făcută prin înregimentarea în F.N.D., prin intermediul căruia s-ar fi putut face faţă sarcinilor de a duce războiul până la victorie, de a îndeplini condiţiile armistiţiului prin curăţirea radicală a aparatului de stat de trădători, hitlerişti, fascişti şi afacerişti. Toate acestea nu se puteau face, însă, în concepţia reprezentantului Uniunii Patrioţilor, decât prin venirea – la conducerea ţării – a unui guvern al Frontului Naţional Democrat (LB, 1944, nr. 27, p. 3). De altfel, organizaţia bănăţeană a Uniunii Patrioţilor a participat, ca membră fondatoare a Consiliului bănăţean al F.N.D.–ului. Aceasta, după constituirea Consiliului Naţional al F.N.D., la 12 octombrie 1944, la care aderase şi Uniunea Patrioţilor, şi după ce, în zilele de 8 şi 15 octombrie, marea majoritate a maselor populare din Banat, după cum afirma presa comunistă din

Timişoara, a manifestat, prin adunări populare grandioase, la Timişoara, Arad, Reşiţa, Caransebeş şi Lugoj, pentru aderarea la forma elaborată de Frontul Unic Muncitoresc, creat în aprilie 1944, prin colaborarea dintre P.C.d.R. şi P.S.D. şi pentru realizarea dezideratelor propuse de acestea. Drept urmare, reprezentanţii din Banat ai celor două partide muncitoreşti şi ai organizaţiilor profesionale şi patriotice s-au întrunit, într-o şedinţă, la Timişoara, în ziua de 17 octombrie 1944, şedinţă la care s-a hotărât crearea unui Consiliu Bănăţean al F.N.D.–ului. Din acest consiliu făceau parte: Leontin Silaghi şi Ion Pirău din partea P.C.d.R., Moise Cocoş şi încă un membru nenominalizat din partea P.S.D., Ioan Kali şi Gheorghe Manciu din partea Sindicatelor Unite, aflate şi ele sub influenţa comuniştilor, prof. dr. Valeriu Novacu şi Iulian Poenariu de la Uniunea Patrioţilor–Regionala Banat, Petru Gherga şi Dănilă Sfeta din partea Frontului Plugarilor (LB, 1944, nr. 28, p. 1).

A fost publicată, apoi, propunerea Consiliului Naţional al F.N.D.–ului referitoare la formarea guvernului, care trebuia să fie condus de Petru Groza, guvern în cadrul căruia Ministerul Propagandei era rezervat Uniunii Patrioţilor. (LB, 1944, nr. 30, p. 1) În acel moment, comuniştii considerau că, după încheierea – la Moscova – a Convenţiei de Armistiţiu cu Naţiunile Unite (12 septembrie 1944), Blocul Naţional Democratic şi guvernul acestuia, din care făceau parte PNŢ, PNL, PCdR şi PSD, nu mai corespundea necesităţilor şi situaţiei nou create. A urmat o criză politică care a durat trei săptămâni, criză declanşată prin prezentarea demisiei din guvern a celor doi reprezentanţi ai FND–ului, adică Lucreţiu Pătrăşcanu, lider al PCdR şi Constantin Titel Petrescu, preşedintele PSD. Pentru rezolvarea crizei, Lucreţiu Pătrăşcanu a propus un guvern condus de Petru Groza în care să intre şi reprezentanţi ai tuturor partidelor şi organizaţiilor care făceau parte din F.N.D. Dar, cu această propunere nu au fost de acord PNŢ-ul şi PNL–ul, care dispuneau de majoritatea ministerelor din guvernul condus de Constantin Sănătescu (LB, 1944, nr. 30, p. 2). În această situaţie, F.N.D. a declanşat un şir de demonstraţii în principalele oraşe din ţară. O astfel de demonstraţie a avut loc la data de 22 octombrie 1944, în Piaţa Unirii din Timişoara. Pentru a conduce demonstraţia a fost ales un prezidiu de onoare, cum se obişnuia pe atunci, la întrunirile Frontului, compus din: Lucreţiu Pătrăşcanu, Constantin Titel Petrescu, Vlădescu-Răcoasa, Gheorghe Gheorghiu-Dej, Petru Groza, Nicolae Ceauşescu, acesta din partea U.T.C., şi Bârza, din partea Frontului Plugarilor. Din prezidiul efectiv de conducere al întrunirii făceau parte: Leontin Silaghi, din partea PCdR; Moise Cocoş, din partea PSD şi dr. Valeriu Novacu, din partea Uniunii Patrioţilor. Au luat cuvântul, în cadrul acestei adunări populare, Ioan Pirău – din partea PCdR, Moise Cocoş - din partea PSD, Dănilă Sfeta – din partea Frontului Plugarilor, Gheorghe Manciu – din partea Sindicatelor Unite, Iulian Poenariu – din partea Uniunii Patrioţilor, Terezia Novac şi Iuhasz – din partea femeilor patrioate, Vâlcu – în numele Apărării Patriotice (LB, 1944, nr. 33, p. 1). În cuvântul său, Iulian Poenariu afirma că, încă de la înfiinţarea acesteia, în anul 1942, în cele mai grele vremuri ale dictaturii antonesciene, Uniunea Patrioţilor a luptat

pentru unirea, într-un singur front, a tuturor organizaţiilor, partidelor şi personalităţilor democratice antihitleriste, pe baza platformei de luptă propusă de PCdR din 6 septembrie 1941. În continuare, acelaşi vorbitor arăta că „Blocul Democratic s-a născut mort şi, cu tot protestul celor două partide muncitoreşti (PCdR şi PSD – *n. n.*), au format un guvern în care au intrat criminali de război" (LB, 1944, nr. 33, p. 2). Adunarea a votat o rezoluţie, prin care se cerea guvern F.N.D., adresând, în acelaşi timp, un apel către masele democratice din PNŢ şi PNL, să nu se situeze în afara năzuinţelor întregului popor, să nu alunece pe drumul trădării şi al sprijinirii fasciştilor şi să se alăture acţiunilor unite ale partidelor prin F.N.D. (LB, 1944, nr. 33, p. 4). În consecinţă, şi Comitetul Judeţean al F.N.D. a lansat, şi conducerii locale a PNŢ şi PNL, un apel să colaboreze în baza Platformei acestuia şi, în caz de răspuns afirmativ, să fie anunţat la sediul judeţean al Uniunii Patrioţilor, din str. Emanuil Ungureanu, nr. 14 (LB, 1944, nr. 42, p. 1).

Pentru a obliga România să accepte un guvern al Frontului Naţional Democrat, care trebuia să fie procomunist şi prosovietic, URSS şantajează adevăratele forţe democratice prin intermediul Comisiei Aliate de Control, formată din câte un reprezentant al celor trei mari puteri: Statele Unite, Marea Britanie şi URSS. În această comisie, însă, rolul determinant îl avea reprezentantul sovietic. Comisia a funcţionat ca un guvern paralel al României, mai precis ca adevăratul guvern până la sistarea activităţii sale, odată cu încheierea Tratatului de Pace de la Paris, la 10 februarie 1947 (Prunnel 1998, 718; Ioaniţiu 1996, 38). În acest sens, a fost dat publicităţii avertismentul, înaintat de către aceasta guvernului român, avertisment în care se arăta că aceasta nu şi-a făcut datoria în ceea ce priveşte executarea clauzelor armistiţiului. În acelaşi timp era publicată şi cerinţa imperativă a F.N.D.–ului de a fi înlăturat guvernul Constantin Sănătescu (LB, 1944, nr. 44, pp. 1-2). Ca urmare a acestui şantaj sovietic, executat în favoarea F.N.D.–ului, în 4 noiembrie 1944 a fost format un nou guvern, condus tot de generalul Constantin Sănătescu, format din reprezentanţi ai PNŢ, PNL şi FND, în care Petru Groza devine vicepreşedinte al Consiliului de Miniştri, iar Frontul obţine o treime din portofolii (Rădulescu-Zoner, Buşe, Marinescu 2002, 47).

În cadrul mitingului care i-a urmat în Bucureşti, s-a cerut, cum era normal în situaţia respectivă, îndeplinirea condiţiilor din Convenţia de Armistiţiu şi purificarea aparatului de stat, a armatei, a vieţii economice şi a presei, uşurarea repatrierii cetăţenilor sovietici şi să se facă propuneri de despăgubiri faţă de URSS (LB, 1944, nr. 45, p. 1). În acest al doilea guvern Sănătescu au intrat şi doi reprezentanţi ai Uniunii Patrioţilor: Gheorghe Vlădescu-Răcoasa, ca ministru al minorităţilor, şi Sabin Manuilă, ca subsecretar de stat la organizarea statului (LB, 1944, nr. 45, p. 2).

Noul vicepreşedinte al guvernului a făcut, în data de 17 noiembrie 1944, o vizită la Timişoara. În aceeaşi zi, la orele 9, a avut loc o întâlnire a lui Petru Groza cu şefii organizaţiilor locale ale partidelor reprezentate în guvern. La aceeaşi întrunire a luat parte: Leontin Silaghi şi Ioan Kali, din partea PCdR, Moise Cocoş, din partea PSD, Ion C. Subţire, Octavian Metea şi Vânătu, din partea PNŢ, Fărcăşanu, de la PNL, Dănilă

Sfeta, de la Frontul Plugarilor, Valeriu Novacu, de la Uniunea Patrioţilor şi Kazinczy, din partea MADOSZ–ului. În debutul expozeului său, Petru Groza a cerut o epurare energică şi integrală. A indicat, apoi, necesitatea îndeplinirii conştiincioase a condiţiilor impuse prin Convenţia de Armistiţiu, care era o condiţie esenţială, „căci de felul cum înţelegem să îndeplinim aceste condiţiuni, depinde existenţa noastră ca neam" (LB, 1944, nr. 56, p. 1). Abordând problema nord-vestului Transilvaniei, el afirma că noua administraţie, adică cea românească, a fost înlăturată de către armata sovietică, deoarece ar fi încercat să se instaleze fără o prealabilă încunoștințare a autorităţilor militare sovietice şi pentru că gărzile „Iuliu Maniu" ar fi încercat să monopolizeze viaţa politică din Ardeal, dedându-se la atrocităţi şi acte de şovinism. Mai afirma că în nord-vestul Transilvaniei nu se va putea intra decât cu un spirit nou, aşa-zis democratic, şi nu cu aşa-zişii asupritori de naţionalităţi. Nu amintea, însă, nimic, în discursul său, despre şantajul făcut de sovietici în favoarea unui guvern procomunist condus de el şi nici de faptul că maghiaro-horthyştii, care schingiuiseră, oprimaseră şi masacraseră populaţia românească, deveniseră peste noapte democraţi şi comunişti (Pleşa 2006, 260-261; Constantiniu 2001, 13-92). În expozeul său politic, ţinut la întrunirea din Timişoara, a avertizat partidele politice cu adevărat democratice din România, avertismente care şi-au dovedit valabilitatea odată cu venirea comuniştilor la putere. „Între partidele guvernului (celui de-al doilea guvern Constantin Sănătescu – *n. n.*) trebuie să existe o deplină înţelegere şi toţi trebuie să înţeleagă că, numai orientându-se spre o colaborare cu partidele muncitoreşti, se menţine pe linia justă a vremii. Cine merge spre dreapta, moare" (LB, 1944, nr. 56, p. 1). Cu aceeaşi ocazie, preşedintele Consiliului de Miniştri a îndemnat fruntaşii politici din judeţul Timiş-Torontal să colaboreze în problemele principale locale, recomandând chiar un pact de neagresiune între partidele care formau guvernul.

Ţinând cont de această sugestie, în data de 21 noiembrie 1944 a avut loc, la Timişoara, o şedinţă de colaborare între organizaţiile judeţene ale partidelor guvernamentale. La această întrunire au participat dr. I. C. Subţire, din partea PNŢ, Gheorghe Stoian, din partea PNL şi Ion Pirău, din partea PCdR, Traian Novac şi Moise Cocoş din partea PSD, Petre Hanga şi Dănilă Sfeta de la Frontul Plugarilor, dr. Valeriu Novacu de la Uniunea Patrioţilor, Kazinczy Ioan din partea Uniunii Populare Maghiare, fostă MADOSZ (*Organizaţii de masă legale şi ilegale create, conduse sau influenţate de către PCR (1921-1944)* 1975, 205). La această consfătuire, dintre reprezentanţii FND, PNŢ şi PNL, reprezentantul PCdR, Leontin Silaghi, arăta că ei, comuniştii, sunt dornici de colaborare sinceră în probleme locale, după exemplul colaborării din guvern, în viziunea lor principala problemă fiind cea economică, adică prevenirea foametei, apoi este necesar să se treacă la schimbarea prefectului şi a primarilor şi să se lupte împotriva rămăşiţelor fasciste. Reprezentantul PNL la consfătuire, Gheorghe Stoian, se declara de acord cu schimbarea autorităţilor şi solicita, şi el, măsuri împotriva speculei. Dr. I. C. Subţire, reprezentantul PNŢ-ului, s-a declarat de acord să se ia măsuri urgente, pentru ca să se stăvilească foametea, dar

nu cerea schimbarea autorităţilor, ci limitarea abuzurilor acestora. El a mai propus ca organele care supraveghează evoluţia economică să fie puse sub controlul unei comisii formate din reprezentanţii Camerei de Muncă, de Comerţ şi de Agricultură şi ai Inspectoratului industrial. Pentru aceasta, el a propus delegarea unor comisii care să colaboreze cu autorităţile militare, pentru aprovizionarea armatei sovietice (*Documente privind istoria militară a poporului român (septembrie 1944)* 1980). Tot el solicita reprezentanţilor celorlalte partide o colaborare armonioasă în presă şi chiar încheierea unui pact de neagresiune. Reprezentantul PSD, Traian Novac, a susţinut că autorităţile trebuie demilitarizate, ele fiind militarizate pe timpul guvernului condus de Ion Antonescu. În finalul întrunirii pluripartite, s-a căzut de acord asupra următoarelor puncte: 1) Fiecare grupare politică va delega reprezentanţi în comisiile de control; 2) Se va stabili o legătură strânsă cu Comandamentul Sovietic; 3) Se va face un pact de neagresiune în presă (LB, 1944, nr. 61, pp. 1, 5).

Ca o consecinţă imediată a acestei întruniri, în data de 23 noiembrie 1944 a avut loc şedinţa comisiei de colaborare, nou formată, din reprezentanţii FND, PNŢ şi PNL. La această şedinţă au luat parte: dr. I. C. Subţire, din partea PNŢ, dr. V. Fărcăşanu, din partea PNL, Leontin Silaghi şi Ion Pirău, din partea PCdR, Moise Cocoş, Eftimie Gherman (Narai 2005, 235-245) şi Otto Roth (Păiuşan 1993, 132-183), din partea PSD, Ioan Kali, din partea Sindicatelor Unite, Dănilă Sfeta şi Vancea, din partea Frontului Plugarilor, dr. Valeriu Novacu şi Iulian Poenariu, din partea Uniunii Patrioţilor şi Kazinczy, din partea Uniunii Populare Maghiare. Şedinţa a fost prezidată de către Moise Cocoş, reprezentant al social-democraţilor. Şedinţa comisiei de colaborare a emis un comunicat, care prevedea că, deşi nu s-a ajuns la un acord definitiv asupra propunerii F.N.D.–ului de a schimba, în mod radical, toate persoanele care erau în conducerea tuturor departamentelor administrative ale judeţului şi oraşului s-a hotărât, totuşi, constituirea unei comisii centrale de colaborare, care să funcţioneze pe lângă prefectură, pentru a controla administraţia judeţului şi a municipiului şi a tuturor departamentelor oficiale. Respectiva comisie se compunea din 11 membri, câte doi şi un substitut din partea fiecărui partid politic, iar din partea organizaţiilor politice şi sindicatelor, câte un membru şi un substitut. Rolul acestei comisii centrale, după cum se arăta în comunicat, era să facă legătura între populaţie şi guvern şi să stabilească relaţii de colaborare permanente, relaţii care erau imperios necesare cu comandamentul sovietic, pentru aplicarea strictă a condiţiilor de armistiţiu. Comisia respectivă şi-a stabilit un secretariat permanent, condus de dr. I. C. Subţire, reprezentant al PNŢ-ului şi dr. Valeriu Novacu, reprezentantul Uniunii Patrioţilor, secretariat care-şi avea sediul la Prefectura judeţului Timiş-Torontal. În comunicat se mai prevedea înfiinţarea unor subcomisii pe domenii de activitate. Tot în cadrul respectivei şedinţe a fost luată în discuţie şi problema presei, reuşindu-se să fie eliminate o parte din polemicile existente (LB, 1944, nr. 63, p. 1).

Unul dintre obiectivele declarate ale Uniunii Patrioţilor era combaterea speculei, care prolifera în perioada respectivă, din cauza penuriei de alimente,

datorită atât consumului intern, cât, mai ales, războiului împotriva Germaniei naziste. Pentru aceasta, Uniunea Patrioţilor a trecut la organizarea aşa-ziselor comitete cetăţeneşti. În acelaşi sens, şi la Timişoara se trece şi la organizarea acestor comitete. Astfel, organul de presă al PCdR al judeţului Timiş-Torontal publică apelul Comitetului de Iniţiativă a Uniunii Patrioţilor din Timişoara pentru constituirea comitetelor cetăţeneşti, în care cheamă populaţia oraşului la o mare întrunire cetăţenească, care trebuia să aibă loc în ziua de 3 decembrie, orele 9, în sala mare a Fabricii de Bere, întrunire care avea – ca scop – înfiinţarea comitetului cetăţenesc al Circumscripţiei a II-a. În apel se afirma că, întrucât autorităţile poliţieneşti şi administrative şi-au dovedit incapacitatea în rezolvarea atribuţiilor încredinţate lor, Uniunea Patrioţilor a luat iniţiativa organizării comitetelor cetăţeneşti, formate din cetăţenii cei mai cinstiţi şi devotaţi cauzei comune din cartierul lor. „Interesele comune – se spunea, în continuare, în apel – în timpurile excepţional de grele prin care trecem impun fiecărui cetăţean, muncitor, mic comerciant, meseriaş, intelectual şi gospodină să contribuie, în mod cât mai intens, la soluţionarea tuturor chestiunilor de actualitate şi foarte arzătoare pentru fiecare parte. Veniţi cu toţii la luptă împotriva speculanţilor” (LB, 1944, nr. 66, p. 1). În consecinţă, la adunarea populară din 3 decembrie 1944, din cartierul Fabric, s-a constituit primul comitet cetăţenesc din Timişoara, sub egida Uniunii Patrioţilor. Adunarea a fost deschisă de către Nicolae Despot, care a adus salutul Uniunii Patrioţilor şi a dat cuvântul profesorului Valeriu Novacu. Acesta sublinia, în expunerea sa, că dezrobirea de la 23 august a fost o lovitură de stat şi ea înseamnă şi priceperea nevoii de a lua, pe propria răspundere, cu forţe bine organizate, efortul de realizare a noilor condiţii de viaţă pentru mase largi, condiţii care, reparând nedreptăţi de veacuri, „vor impulsiona populaţia, îmbogăţind-o, o vor face în stare să-şi conducă singură destinele sub semnul intereselor imediate ale maselor largi populare” (LB, 1944, nr. 72, p. 1). La rândul său, Iulian Poenariu, secretarul judeţean Timiş-Torontal al Uniunii Patrioţilor, definea aceste noi organe de sorginte comunistă: „Comitetele Cetăţeneşti sunt organe de control ale primăriilor şi ale autorităţilor cu adevărat democratice (comuniste – *n. n.*). Ele vor colabora direct cu primarul ales de popor. Comitetele Cetăţeneşti trebuie să fie ochii şi urechile locuitorilor. Ele trebuie să vadă atât nevoile, cât şi rădăcina acestor nevoi” (LB, 1944, nr. 72, p. 2). În finalul adunării au fost aleşi, prin aclamaţii, membrii Comitetului Cetăţenesc din cartierul Fabric, acest comitet avându-l ca preşedinte pe dr. Bontilă, apoi, tot prin aclamaţii, a fost votată o moţiune în sprijinul acestor comitete (LB, 1944, nr. 72, p. 3). Deci, nu a fost ales – prin vot secret sau deschis – preşedintele de cartier al Comitetului Cetăţenesc şi nici nu a fost votată, în acelaşi fel, rezoluţia, ci prin aclamaţii, o modalitate tot mai des folosită de către organizaţiile satelit ale PCdR (*Organizaţii de masă legale şi ilegale create, conduse sau influenţate de către PCR (1921-1944)* 1975, 63).

Aflată după 23 august 1944 în legalitate, Uniunea Patrioţilor îşi începe activitatea de extindere şi în celelalte judeţe, care trebuiau să facă parte din Regionala

Banat a Uniunii. Astfel, a fost constituită o organizaţie a Uniunii Patrioţilor şi în localitatea Orăştie, din judeţul Hunedoara. La şedinţa de înfiinţare a acestei organizaţii a luat parte şi avocatul Pavel Popa din Timişoara, care era delegatul Regionalei Banat a Uniunii Patrioţilor. Acesta a fost însoţit de Marin Muscalagiu, delegatul Sindicatelor Unite din Bucureşti, şi de Miron Belea, membru al Comitetului FND al judeţului Hunedoara. Luând cuvântul, delegatul Regionalei Uniunii Patrioţilor, avocatul Pavel Popa, după ce a făcut istoricul Uniunii, afirma că aceasta „nu este un partid, ci o mişcare largă, de concentrare a tuturor partidelor active antihitleriste şi de creare a unui front patriotic naţional" (LB, 1944, nr. 72, p. 3). În continuare, în intervenţia sa, Pavel Popa a propus constituirea – pentru oraşul şi plasa Orăştie – a unei organizaţii a Uniunii Patrioţilor, care să aibă grijă de clasa de mijloc din care făceau parte, după afirmaţia sa, micii burghezi, pensionarii şi funcţionarii, pentru care să se ţină conferinţe, să se înfiinţeze biblioteci, etc., care să popularizeze pe marii aliaţi, creând ideea democratică, arătând pe duşmanii ţării şi ai neamului românesc, combătând specula şi scumpetea. În finalul expozeului său, reprezentantul Uniunii Patrioţilor din Timişoara, avocatul Pavel Popa, sublinia posibilitatea colaborării tuturor în cadrul Uniunii. Şedinţa de la Orăştie s-a încheiat prin alegerea unui comitet provizoriu de acţiune, care să înceapă organizarea Uniunii Patrioţilor în judeţul Hunedoara (LB, 1944, nr. 72, p. 5).

Participarea Uniunii Patrioţilor la diverse acţiuni devenea tot mai activă. Astfel, la întrunirea de la Lipova, din 17 decembrie 1944, a Frontului Plugarilor, a Uniunii Patrioţilor şi a Organizaţiei Antifasciste Germane locale a participat şi Constantin Fueru, care a adus salutul organizaţiei pe care o reprezenta din judeţul Timiş-Torontal. Adunarea a fost condusă de către Lehman, delegatul Organizaţiei Antifasciste din Lipova, şi a avut ca scop îndemnarea ţăranilor să se înscrie în Frontul Plugarilor (LB, 1944, nr. 85, p. 1). Şi în alte centre ale Regionalei Banat ale Uniunii Patrioţilor, ca, de exemplu, la Caransebeş, s-au constituit comitete de iniţiativă. Aici, acest organism era compus din G. Dumitrescu, director de penitenciar şi avea ca secretar pe învăţătorul Simion Boldisar. Acest comitet de iniţiativă va studia chiar posibilitatea organizării unui comitet cetăţenesc după modelul celui de la Timişoara (LB, 1944, nr. 90, p. 1).

Şi în cadrul guvernului Nicolae Rădescu, instaurat la 6 decembrie 1944 (Rădulescu-Zoner, Buşe, Marinescu 2002, 55), F.N.D., din care făcea parte şi Uniunea Patrioţilor, şi-a păstrat poziţia. De altfel, toate partidele şi-au păstrat poziţia în guvern, excepând PNŢ-ul, care a pierdut Ministerul de Interne, pe care l-a preluat preşedintele Consiliului de Miniştri, Nicolae Rădescu (Giurescu 1996, 359). Imediat după instalarea noului guvern a fost transmis un comunicat al Radio Moscova, care îndemna, practic, la spargerea partidelor istorice, afirmând că există divergenţe în rândul PNŢ, în sensul că Anton Alexandrescu, conducătorul tineretului naţional-ţărănist, cerea ca PNŢ-ul să renunţe la politica reacţionară, în realitate democratică, şi că gruparea Alexandrescu avea deja influenţă în partid (LB, 1944, nr. 74, p.1).

Acelaşi lucru a avut loc şi în teritoriu. Astfel, organul de presă comunist din Timişoara declanşează un atac la adresa Partidului Naţional Liberal. În acest sens, se arăta că liberalul dr. Dimitrie Nistor, preşedintele organizaţiei PNL din Timişoara, care deţinea şi funcţia de subsecretar de stat în Ministerul de Interne, a făcut o vizită la Timişoara, pentru a rezolva probleme administrative, dar nu a avut întrevederi cu prefectul Gheorghe Ciorman, provenit din disidenţa Anton Alexandrescu şi nici cu primarul comunist Coriolan Drăgulescu, cum ar fi fost normal. Dimitrie Nistor a fost acuzat că ar fi discutat numai cu persoane profasciste, adică din PNL şi PNŢ, şi că ar fi avut în intenţie „sabotarea conştientă şi voită a armistiţiului, prin sabotarea autorităţilor democratice (procomuniste – *n.n.*), prin sabotarea sforţărilor de a executa condiţiile armistiţiului" (LB, 1944, nr. 81, p. 1).

Activitatea de constituire a organizaţiilor politice locale ale Uniunii Patrioţilor a continuat în luna decembrie 1944, în localităţile Banatului. Astfel, în data de 21 decembrie 1944 s-a desfăşurat, la Anina, şedinţa de constituire a organizaţiei locale a Uniunii Patrioţilor şi a Apărării Patriotice. La întrunirea, care s-a desfăşurat în sala Căminului Cultural, au participat, după cum se afirma în presă, un număr mare de muncitori şi mineri din Anina şi învăţători din respectiva localitate. În cadrul adunării, care a fost deschisă de către Mihai Craiovan, preşedintele Sindicatului Muncitoresc din Anina, a luat cuvântul şi Cornelia Sterian, reprezentanta femeilor din organizaţia Reşiţa a Uniunii Patrioţilor, care a declarat că: „În România liberă şi democratică (comunistă – *n.n.*), femeia trebuie să fie egală în drepturi, ea trebuie să ia parte activă în lupta politică pentru o viaţă liberă şi fericită" (LP, 1945, nr. 2, p. 6). Este făcut, apoi, istoricul şi este definită Uniunea Patrioţilor, afirmându-se că organizaţia nu a fost creată pentru solidarizarea intereselor unor clici sau partide, ci ea s-a născut încă în ilegalitate, din necesitatea istorică a formării unui front patriotic în contra tiraniei fasciste, asupritoare, a unui întreg popor: „În iunie 1942 se punea temelia unei organizaţii patriotice (deci, la un an după intrarea României în războiul anti-bolşevic – *n.n.*), care să servească tocmai la unirea organizaţiilor partidelor şi personalităţilor democratice, antihitleriste, într-un cuvânt la unirea tuturor patrioţilor (pro-comunişti – *n.n.*). Această organizaţie este Uniunea Patrioţilor. Ea e formată, la început, din grupe de patrioţi care acţionează ilegal (comunişti – *n.n.*) şi, în ianuarie 1943, publică nr. 1 al ziarului «România liberă» (LP, 1945, nr. 2, p. 10). Se mai subliniază că, în cursul luptei sale în ilegalitate, Uniunea Patrioţilor a lansat nenumărate chemări pentru aderare, a sprijinit efectiv acţiunea de consolidare şi demascare a fascismului hitlerist. Se mai precizează că toate programele din28 ianuarie, din 15 aprilie, din 8 august 1943 şi platforma din 28 ianuarie 1944 au fost datele care au marcat fazele de luptă (trădare – *n.n.*) ale acesteia (LP, 1945, nr. 2, pp. 9-10).

În concluzie, activitatea Uniunii Patrioţilor în Banat din anul 1944 se caracterizează prin ieşirea ei din ilegalitate şi încercarea de a se organiza în teritoriu. În acelaşi timp, reprezentanţi ai acestei organizaţii satelit al PCdR ajung să facă parte

din guvern şi din organele locale ale administraţiei de stat, unde au desfăşurat o intensă activitate politică procomunistă.

Referinţe bibliografice

Arendt, Hannah. 2006, *Originile totalitarismului*, Bucureşti: Humanitas.

Chiper, Ioan, Constantiniu, Florin, Pop, Adrian. 1993, *Sovietizarea României. Percepţiianglo-americane (1944-1947)*, Bucureşti: Iconica.

Constantiniu, Florin. 2001, *P.C.R., Pătrăşcanu şi Transilvania (1945-1946)*, Bucureşti: Enciclopedică.

Documente privind istoria militară a poporului român (septembrie 1944). 1980, *Documente privind istoria militară a poporului român (septembrie 1944)*, Bucureşti: Militară.

Duchetti, Alkara, Costineanu, Dragomir, Venillemien, Alain. 1999, *La littérature contre la dictature eu au hors des Roumains (1947-1989)*, Timişoara: Hestia.

Fătu, Mihai. 1979, *Alianţele politice ale PCR (1944-1947)*, Cluj-Napoca: Dacia.

Fătu, Mihai. 1973, „Politica de alianţe a PCR în lupta pentru instaurarea şi consolidarea puterii democrat-populare (1944-1947)", în *Anale de istorie*, nr. 5, p. 5.

Giurescu, Dinu C. 1996, *Guvernarea Nicolae Rădescu*, Bucureşti: ALL.

Ioaniţiu, Cicerone. 1996, „Geopolitica anului electoral 1946", în *Analele Sighet*, nr. 3, p. 38.

LB, 1944, *Luptătorul bănăţean*, Timişoara.

LP, 1944, 1945, *Lupta patriotică*, Timişoara.

Narai, Eusebiu. 2005, „Eftimie Gherman – un reprezentant al social-democraţiei bănăţene", în *Actele simpozionului «Oameni de seamă ai Banatului»*, nr. X, pp. 235-245.

Onişoru, Gheorghe. 1996, *Alianţe şi confruntări politice din România (1944-1947)*, Bucureşti: Fundaţia Academiei Civice.

Organizaţii de masă legale şi ilegale create, conduse sau influenţate de către PCR (1921-1944). 1975, *Organizaţii de masă legale şi ilegale create, conduse sau influenţate de către PCR (1921-1944)*, vol. II, Bucureşti: Politică.

Păiuşan, Radu. 1993, *Mişcarea naţională din Banat şi Marea Unire*, Timişoara: de Vest.

Păiuşan-Nuică, Cristina. 2008, *Istoria relaţiilor internaţionale şi a diplomaţiei (1945-2008)*, Bucureşti: Fundaţia „România de Mâine".

Pleşa, Liviu. 2006, „Lucreţiu Pătrăşcanu şi greva studenţilor din Cluj", în *Arhivele Securităţii*, vol. II, pp. 260-261.

Prunnel, Daniel M. 1998, „Politica americană faţă de România între 1944-1948", în *Analele Sighet*, nr. 6, p. 718.

Rădulescu-Zoner, Ş., Buşe, D., Marinescu, B. 2002, *Instaurarea totalitarismului comunist în România*, Bucureşti: Cavallioti.

Scurtu, Ioan, Buzatu, Gheorghe. 1999, *Istoria românilor în secolul XX*, Bucureşti: Paideia.

Tănase, Stelian. 2009, *Clienţii lu' tanti Varvara. Istorii clandestine*, Bucureşti: Humanitas.

Tismăneanu, Vladimir, Dobrincu, Dorin, Vasile, Cristian. (ed.) 2007, *Raport final*, Bucureşti: Humanitas.

Tismăneanu, Vladimir, Vasile, Cristian. 2008, *Perfectul acrobat: Leonte Răutu: măştile răului*, Bucureşti: Humanitas.

Tismăneanu, Vladimir. 2005, *Stalinism pentru eternitate. O istorie politică a comunismului românesc*, Iaşi: Polirom.

Ţuţui, Gheorghe. 1966, „Contribuţia Partidului Naţional Popular la lupta pentru transformări democratice (ianuarie 1946 - martie 1949)", în *Analele Institutului de Istorie a Partidului de pe lângă C.C. al P.C.R.*, nr. 1, pp. 55-57.

Mihaela VLĂSCEANU
(Universitatea de Vest din Timişoara)

Consideraţii cu privire la reprezentarea unor concepte abstracte în sculptura barocă din Banat

Abstract: (Considerations on the representation of abstract concepts in the Baroque sculpture from Banat) The art history research methodology is enreached by adding contextualization.To this we add semantics of forms, corroborated with a critical analysis of the information vehiculated by the historiography, documentary sources, resulting in a study that summarizes the entire Baroque art experience from Timişoara,with an insight to concepts like time and space, abstract ideas reflected by the Immaculate Conception, the Apotheosis of the Trinity as reflections of the world divinely organised for the period issued.

Keywords: Baroque, sculpture, abstractization, conceptual history, perspectives

Rezumat: Metodica cercetării istoriei artei este revalorificată prin contextualizare. La aceasta se adaugă semantica formelor coroborată cu o analiză critică a informaţiilor vehiculate de istoriografie, de sursele documentare, rezultând un studiu complex ce însumează întreaga experienţă a barocului din Timişoara, cu o perspectivă asupra conceptelor de timp şi spaţiu, idei abstracte reflectate de teme precum Imaculata Concepţie, apoteoza Sfintei Treimi ca ilustrări ale lumii organizată pe principii divine în perioada secolului al XVIII-lea.

Cuvinte cheie: sculptură monumentală, baroc, concepte abstracte, perspective conceptuale

Abordarea istoriei artei din perspectiva metodologiei actuale implică conexiuni ideatice complexe, o relaţie interdisciplinară cu ştiinţele umaniste şi o reinterpretare a conceptelor devenite norme formale ale stilului baroc în virtutea evoluţiei cercetării contemporane. Dintr-o perspectivă conceptuală, interogaţiile devin mijlocul principal de raportare la enunţurile tematice ale subiectului cercetat: fiind vorba despre problematica atât de des invocată de studiile de specialitate: este barocul din Banat o variantă a stilului proliferat din centrul Europei? Sunt studiile comparative pe regiuni suficiente în analiza elementelor comune şi a diferenţelor? Îmbracă viaţa formelor barocului conotaţii diferite de centrul imperiului? Există o sincronicitate cu centrul Europei în ce priveşte manifestările, care este impactul în lumea ştiinţifică a acestor problematizări ce devin ipoteze de lucru? Confirmările ideatice susţinute de un bogat material bibliografic şi de patrimoniul baroc al domeniului sculpturii au făcut

obiectul unui studiu editat în sinteza de istorie a Banatului, sub enunţul: *Particularităţilor regionale ale artei baroc din Banat*[1].

Stilul născut ca o expresie a unei anumite situaţii ideologice, chiar a unei tradiţii cu afinităţi în perioada Renaşterii italiene, ca un ansamblu de forme şi conţinuturi a fost analizat fiindu-i descoperite din perspectiva actuală a cercetării, valenţele creatoare. Barocul fiind stilul ce a reuşit să înglobeze manifestările artistice central şi sud-est europene într-un tot unitar, realizând acea unitate în diversitate atât de clamată de istoriografia de specialitate. Chiar dacă acoperirea ideologică a stilului se pierde în amalgamul de culturi ce l-au adoptat ca pe o normă sau modă a vremii, mutaţiile suferite sunt în estetica sa cele ce configurează particularităţile regionale, devenind variante locale ale stilului, stilul desfăşurându-se în antiteză cu ideologia ce i-a dat naştere, dar în sincronicitate cu aspiraţiile comanditarilor şi ca un ecou al manifestărilor central-europene.

Orice demers cultural este centrat pe o temă predilectă, aceasta fiind în cazul acestei abordări barocul ca tip de existenţă (concept vehiculat de E. Papu), arta barocă din Banat, valorificarea patrimoniului baroc existent în Banatul istoric şi evoluţia conceptelor despre baroc susţinute cu studii de caz din domeniul arhitecturii, sculpturii şi picturii. Făcând uz de metaforă, arta barocă în Banat a servit ca suport vizual preferat al politicii casei de Habsburg, în expansiunea teritorială fiind un mijloc propriu de persuasiune şi aliniere la fenomenul analog central european.

Spiritul providenţial moştenit de la antici transcende limitele temporale, situând barocul în categoria metamorfozelor spiritului cu cele mai multe aspecte particularizate în funcţie de ideologia celor ce-i dictează manifestările. Prin formele acestuia, procesul de europenizare a pătruns în toate domeniile, începând cu arhitectura, continuând cu sculptura şi pictura ca şi arte pandante. Panorama artistică a secolului corespunzând manifestărilor formale ale barocului care promova o atmosferă triumfătoare în corespondenţă cu victoria catolicismului faţă de protestanţi. Structurile cotidianului se reflectă în arta ce devine pentru provincia Banat o artă cu o misiune, având misiunea de-a instrui, de–a indica pericolele, o reflexie a lumii organizată pe principii divine.

Discursul ideologic promovat de către habsburgi avea ca model scenografia marilor capitale ale imperiului, noile principii urbane configurând rolul bisericii parohiale, cap de perspectivă în configurarea urbanistică a pieţei ca element principal al definirii spaţiale. Tematica artei baroce se modifică în ritm alert, renunţându-se la arta cu tematică istorică în favoarea artei cu tematică religioasă, fenomen recurent în evoluţia stilului pe plan central-european. Stilul baroc a fost deseori considerat de către specialişti ca prima mişcare internaţională ce a depăşit limitele de timp şi spaţiu, manifestându-se într-un areal depărtat de centrul iniţial.

[1]M. Vlăsceanu, *Particularități regionale ale artei baroc din Banat,* în volumul *Istoria Banatului* (coordonator V. Neumann), Ed. Academiei, București, 2015, pp. 235-267 şi ediţia a-II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Academiei, Bucureşti, 2016, pp. 255-291.

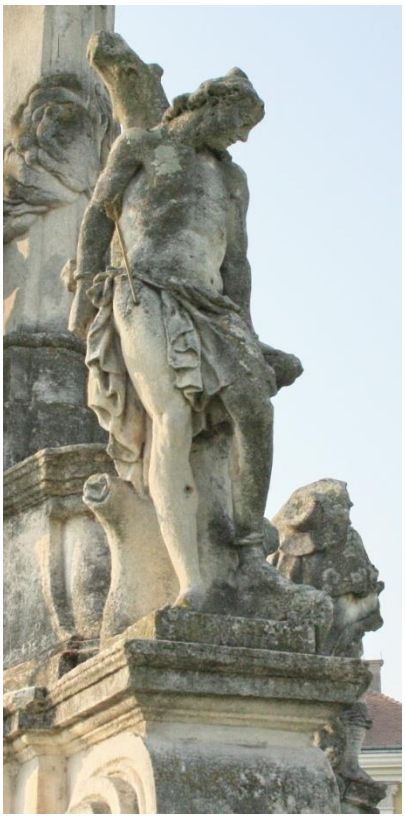


Foto 1

Conceptele de timp şi spaţiu[2] sunt reevaluate din punctul de vedere al istoriei conceptelor, barocul fiind un stil ce se manifestă în perioade diferite şi în zone diferite, spaţiul devenind coextensiv incluzând manifestările din toate etapele stilistice diferite în evoluţia generală a fenomenului. Conceptul de spaţiu în arta barocă este unul dintre cei mai integratori factori, datorită capacităţii spaţiului de a defini arta. Un exemplu elocvent este cel al sculpturii baroce monumentale, element plastic ce defineşte spaţiul public, deopotrivă integrând omul secolului al XVIII-lea în structura evenimenţială a cotidianului. Conceptul spaţiului coextensiv este sesizat şi-n structura monumentelor cu o configuraţie care uneşte cele două repere în care era ancorată existenţa omului secolului al XVIII-lea, spaţiul terestru şi cel celest. Legătura formală între cele două fiind asigurată de reprezentările iconografice ce fac trimitere directă la obiectul veneraţiei, sfinţi cu o hagiografie ce-şi au originea în zone diferite ale imperiului şi în perioade ce fac referire la începuturile creştinismului, de exemplu reprezentarea sfântului martir creştin Sebastian (foto 1), din perioada domniei lui Diocleţian, reprezentare ce face din monument o manifestare atemporală, un periplu în timp şi spaţiu pentru omul de rând, destinatarul final al mesajului ideatic.

Adevărul dezvăluit de timp devine pentru arta barocă o temă clasică[3], concept surprins în tematica artei Banatului din secolul al XVIII-lea. Conceptualizarea manifestărilor artei baroce deschide prin complexitatea fenomenologică perspective noi în abordarea teoretică, nefiind vorba despre o tentaţie a noului, ci de actualizări şi corelări ale unor ipoteze de lucru vehiculate în literatura de specialitate şi în fluxul editorial actual ce se referă la acel „*fragment temporal-creator care a suscitat cele mai aprinse dispute şi dezbateri între specialişti*”[4].

[2] Normele metodologice ale acestei abordări sunt analizate în lucrarea lui M. Belford şi J. Hermann, *Time and space concepts in art*, Pleiades Gallery, New York, 1980.
[3] J. R. Martin, *Barocul,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982, p.14.
[4] I. Hostiuc Constantin, *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici şi ecouri*, Ed. Noi Media Print, 2008, p. 7.

Barocul interpretat ca forţă culturală, ca ansamblu de forme şi conţinuturi, ce a luat naştere ca expresie a unei anumite situaţii ideologice, a unei tradiţii definite, a unor noţiuni şi funcţii determinate, îşi exercită influenţa asupra altor medii decât cele în care a luat naştere, putând suferi metamorfoze, ajungând chiar să-şi piardă acoperirea ideologică, depăşind limitele impuse de mediu, teritoriu şi timp.

Analiza conceptelor prezente în arta barocă este o investigaţie ce deschide multiple perspective, un exemplu de astfel de concept ce are la bază gândirea ordinului militant al Iezuiţilor este cel de *Regnum Marianum*, dezvoltat după plasarea provinciei Ungaria sub protectoratul Fecioarei Maria. Prin acest gest, realizându-se de fapt o încadrare în iconografia Contrareformei inspirată de Biblie, cu imagini promotoare ale cultului Mariei, ale ciclului Cristologic şi ale vieţilor sfinţilor martiri[5]. De asemenea, în aceeaşi direcţie de analiză a conceptelor din arta barocă bănăţeană, se vorbeşte în bibliografia de specialitate despre secolul al XVIII-lea din Banat ca fiind baroc, neglijându-se aspectele formale ce fac din perioadă una deopotrivă rococo sau neoclasică, adaptându-se termenii la a desemna stilul general al epocii ca fiind baroc cu tendinţe clasicizante. Delimitările stricte pe considerente formale, stilistice chiar pe analize ale textelor ce fac referire la acestea, pe categorii de editori (istorici, mireni, istorici de artă, oameni de cultură) ar dezvălui accente ale limbajului folosit în abordarea descrierilor artei aflată sub denumirea de barocă (cuprinsă în publicaţii ştiinţifice, presă, semnalări ale preoţilor în cronici parohiale, etc). Şi această ipoteză de cercetare trebuind corelată cu manifestările fenomenului din provinciile vecine, deschizând perspectiva analizei istoriografiei ca sursă alternativă pentru studiul artei baroce din Banat. Barocul a creat adesea clamată unitate în diversitate, reuşind prin multiplicitatea valenţelor sale multiculturale să înlesnească contacte, influenţe, chiar dialogul între comunităţi etnice diferite, fiind deja în perioada în care se manifestă un stil internaţional sau stil al naţionalităţilor, cu multiple conotaţii şi forme ale imaginarului.

Cum barocul a fost „*ultimul mare stil european*”[6] constantele acestuia sunt reperele analizate şi valorificate conceptual, reacţiile baroce aflându-se în sincronicitate cu vestul european contribuind la afirmarea modernităţii plastice autohtone. Maniera în care arta barocă a reuşit să realizeze o sinteză în Banat este evidenţiată de relaţia dintre normă şi formă, depărtarea de centru eliberând-o de normativele stricte impunându-se o rigoare dogmatică, nefiind deloc un mod utopic de existenţă ci parte a cotidianului modelat de vicisitudinile specifice perioadei, între care războiul, foametea şi ciuma erau constantele definitorii.

[5] A. Szilagyi, *Thematic approaches to Baroque and Rococo*, in Baroque and Rococo, Budapest, 1990, p. 9.
[6] H. Bauer, A. Prater, *Barocul*, Taschen Verlag, 2007, p. 6.

Destinul provincial al ultimului mare stil european poate fi sesizat şi în arhitectura barocă care delimitează formal spaţiul şi îi conferă valenţe temporale, înglobând şi prezentând prin intermediul ornamenticii o sinteză de motive ce nu au nimic comun cu evoluţia fenomenului pe plan central–european ci evocă mai degrabă gustul eclectic al comanditarilor, aspectul multiculturalismului barocului fiind evocat ca element de analiză conceptuală a fenomenului. Studii de caz ale ornamenticii barocului sincretic din Banatul istoric scot în evidenţă motive ornamentale precum floarea de clopoţel, specifică în arealul central-european perioadei timpurii a stilului. În Banat, datorită manifestării târzii, ornamentica nu mai îmbracă o cronologie specifică fazei stilului ci există o sinteză de motive, un sincretism ce depăşeşte reperele temporale, nemaifiind un indiciu al fazei acestuia, timpurii, mature sau târzii, ci o stereotipie cvasi heraldică. Barocul este deopotrivă temporal, fiecare etapă a stilului evocând diferite faze ale evoluţiei cu particularităţi stilistice proprii, şi atemporal cu un ansamblu de forme şi conţinuturi ce reflectă ideologia comanditarilor şi a artiştilor ce se manifestă într-un spaţiu configurat de norme ideologice, putându-se manifesta în alte perioade decât cele consacrate stilului ce a

Foto 2

Foto 3

fost în plan ideologic o manifestare a principiilor Contrareformei. Fiecare etapă stilistică în istoria artei are o perioadă barocă, acest concept făcând din stil o constantă istorică.

Sfântul epocii baroce este consfinţit ca şi martor al credinţei, artistul reuşind că confirme această evidenţă prin reprezentarea martirajului, prin reprezentarea cuvântului şi a extazului, subliniind misiunea apologetică a artei cu tematică religioasă[7]. Arta barocă exprimă pasiunile sufletului prin conceptul extazului mistic al Theresei de Avilla, întemeietoarea ordinului Carmelitelor, prin retorica reprezentării conceptului abstract al Imaculatei Concepţiuni, prin diferitele forme ale credinţei propovăduite de Rocchus (foto 2), Carol Borromeus (foto 3) şi Nepomuc (foto 4).

Societatea se adaptează gustului pentru o artă cu o retorică elocventă, nedisimulată, ce ajunge să instruiască prin imagini devenite stereotipe. Este cazul să

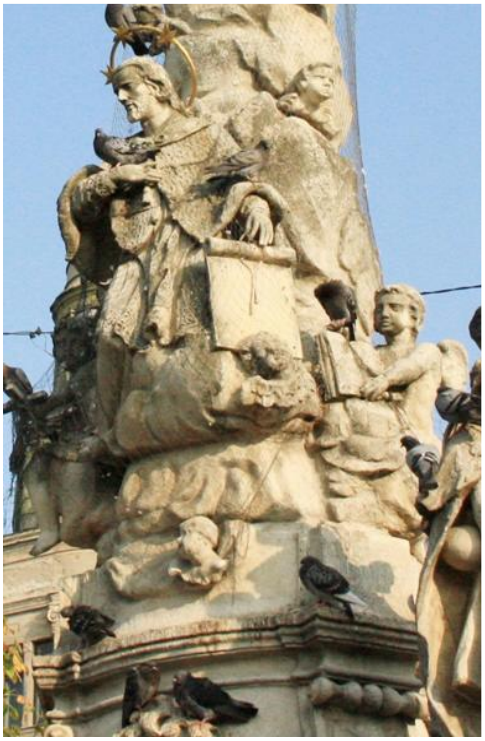


Foto 4

Foto 5

[7] Sfinţii devin actori în procesiunile de *theatrum sacrum* ale perioadei, idee vehiculată de G. Bazin, *Clasic, baroc, rococo*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 16.

reiterăm conceptul victoriei printr-o altă imagine apoteotică: reprezentarea Sf. Treimi în glorie (foto 5) şi a lui Christos ca *Salvator Mundi.*

Normele de abstractizare ale imaginarului sesizate în cazul sculpturii baroce definesc acele imagini ce devin prin recurenţa manifestării –imagini simbol–proiecţii plastice ale conceptelor de iubire, credinţă şi trăire senzorială. Elocvenţa didactică a gesturilor schiţate de sfinţii secolului baroc din Banat reflectă capacitatea artei de-a statua noi valori formale ce pun bazele artei moderne într-o perioadă în care experienţele multiculturale se conturează în sincronicitate cu cele europene.

Bibliografie

Belford M., Hermann J., *Time and space concepts in art*, Pleiades Gallery, New York, 1980.
Bauer H., Prater A., *Barocul*, Taschen Verlag, 2007.
Bazin G., *Clasic, baroc, rococo*, Ed. Meridiane, Bucureşti, 1970.
Hostiuc I. C., *Barocul românesc. Gesturi de autoritate, replici şi ecouri*, Ed. Noi Media Print, 2008.
Martin J.R., *Barocul,* Ed. Meridiane, Bucureşti, 1982.
Szilagyi A., *Thematic approaches to Baroque and Rococo*, in Baroque and Rococo, Budapest, 1990.
Vlăsceanu, M., *Particularităţi regionale ale artei baroc din Banat,* în volumul *Istoria Banatului* (coordonator V. Neumann), Ed. Academiei, Bucureşti, 2015, pp. 235-267; ediţia a-II-a, revăzută şi adăugită, Ed. Academiei, Bucureşti, 2016, pp. 255-291.

Recenzii

Reviews

Imaginaire honorifique. Hommage à Maryvonne Perrot. Textes réunis par Teodor Dima et Horia Costin Chiriac, Editions Terra Nostra, Iaşi, 2015, 650 p. ISBN 978-606-623-850-6.

Le volume réunit trente-sept contributions de philosophie, d'esthétique, de droit, de linguistique, de théorie et critique littéraires signées par des participants roumains à des stages et des colloques à l'Université de Bourgogne (France) après 1990. Cette Université a entretenu au long des années une relation privilégiée avec plusieurs universités de la Roumanie: Bucarest, Iaşi, Cluj-Napoca, Timişoara, Craïova, Oradea. Des programmes européens de mobilité pour les enseignants, des bourses pour les étudiants, des colloques à Dijon et à Iaşi ont facilité un dialogue fertile à la veille et après l'adhésion de la Roumanie à l'Union Européenne (2007). Maryvonne Perrot, professeur émérite de philosophie et d'esthétique, doyenne, directrice du Centre Bachelard, auteur du *Symbolisme de la roue* (1980) et de *Bachelard et la poétique du temps* (2000) s'est employée à soutenir la continuité et le renforcement de cette relation. Elle est décédée le 18 décembre 2016 lors d'une mission UNESCO au Brésil, quelques mois après avoir remercié chaque contributeur personnellement pour cet Hommage. Dans le volume qui lui est dédié, l' « Avant-propos » signé par les coordonateurs et deux études font référence à ses travaux et à sa personnalité.

Une dédicace signée par l'académicien Teodor Dima à Ramona Boca Bordei, l'initiatrice de ce florilège, nous rappelle les efforts constants de ce professeur de littérature comparée à l'Université de Bourgogne pour promouvoir les projets franco-roumains et pour soutenir les stagiaires de son pays d'origine dans le pays d'accueil.

Dans l'esprit qui règne au Centre Bachelard de l'université dijonnaise et chez les émules, les démarches pendulent entre l'imaginaire et la rationalité. Cinq contributions sont dues à des universitaires de Timişoara.

Un palier important concerne les concepts et le discours scientifique, les disjonctions entre les concepts « mécaniques » et le fonctionnement des concepts dans les sciences humaines, la dynamique conceptuelle dans le discours scientifique, les mutations intervenues dans la philosophie des sciences, la logique de premier et de second ordre (BIRIŞ, CEAPRAZ, CHIRIAC, DĂNIŞOR G., VLAD, DUMITRU). À un autre palier, l'examen des textes renouvelle la pensée spéculative tout en renouant avec les écrits de quelques penseurs français: Abélard (VLĂDUŢESCU), Pascal (BUŞOIU), Bachelard (BUŞE M. et GHIŢĂ A.). Plotin, Schopenhauer, Nietzsche inspirent des travaux d'axiologie et d'esthétique (STĂNCIULESCU, RÂMBU, CORBAN).

Les approches littéraires ou relatives aux beaux-arts sont nombreuses et diverses. Il y en a qui bénéficient de supports théoriques et conceptuels amplement

discutés: « hyper-texte » (GYURCSIK I.), « (inter-)référent » (CIONTESCU-SAMFIREAG), « antiutopie » (BRAGA), identité/altérité (IONIŢĂ), « l'homme-baroque » (DUMITRESCU), « le monde comme jeu » (BUŞE I.). D'autres travaux visent les œuvres des écrivains d'origine roumaine qui ont choisi de s'exprimer en français comme Panaït Istrati, Alice Voinescu, Tristan Tzara, Vintilă Horia, Dumitru Ţepeneag (BODNARENCO, COSTANDACHE, FOŞALĂU, PASAT, GYURCSIK M., MATEOC). Des parallélismes et influences sont relevés par MUREŞANU-IONESCU et VLĂDESCU relativement à Eminescu-Nerval et, respectivement, à Musset-Macedonski. CUCIUREANU, DUMITRIU-PANAITESCU, GHIŢĂ E., TOMESCU se penchent sur des œuvres de Bernanos, Ponge, Quignard, Henriette-Yvonne Stahl.

Deux travaux de linguistique portent sur des expériences lexicographiques et terminologiques dans l'aire des correspondances roumaines-françaises (GENCĂRĂU O.A. et GENCĂRĂU Ş., DUMAS).

Dans un autre ordre d'idées signalons trois autres contributions où l'on examine des articles de droit constitutionnel dans l'intention de mettre en évidence les confusions auxquelles peut prêter l'actuelle Constitution de la Roumanie (DĂNIŞOR D.C., NICA, VRABIE), interventions qui s'inscrivent dans le débat visant les décisions de la Cour Constitutionnelle et la proposition de révision.

La succession des contributions dans l'ordre alphabétique des noms des auteurs présente cet inconvénient que le lecteur se trouve devant des contenus trop divers. Une organisation systématique de la matière du volume aurait pu nous orienter dans le choix de ce qui est, pour chaque lecteur, d'un intérêt particulier. En revanche, l'absence des sous-divisions thématiques nous engage à découvrir, petit à petit, la reconfiguration d'un éventail de notions sur un plan plus étendu et plus riche de sens, de saisir l'interférence des domaines, des contiguïtés, des échanges interdisciplinaires. Les universitaires, jeunes ou chevronnés, qui s'aventurent dans les territoires que nous avons essayé de délimiter font preuve d'un penchant pour les valeurs à conserver et, à la fois, d'un incontestable esprit d'ouverture.

Elena GHIŢĂ
Université de l'Ouest Timişoara

Impressions de lecture d'un petit pays automnal: Liliana Cora Foşalău, *Poeme de vreme și vin. Le Vin. Le Temps*, Iași, Junimea, 2015, 65 pagini, ISBN 978-973-37-1893-2.

Publié en édition bilingue (français-roumain), le recueil de poèmes de Liliana Cora Foșalău est une odyssée lexicale du vin, car chaque mot et chaque image (suggérée ou dessinée) dissimulent une histoire insoupçonnée, riche de sens et

d'influences diverses, que le moi intérieur (qui parle et le roumain et le français) accorde avec l'univers. Le hors du commun et l'aventure du mot rendent cette anthologie un « dictionnaire poétique » du vin à lire comme un roman. Bildungsroman.

La couleur du vin ensoleillé, elle obsède l'écrivaine. Pas une poésie sans que le vin et sa couleur dorée ne se rappellent au lecteur. Un titre de poème, une odeur diffuse, uniquement suggérée, une lumière de l'après-midi automnal, un souvenir « pétrifié » en le temps-espace de l'enfance, un silence parfois (car l'été passé, suggère l'auteure, a mille formes de se taire), suffisent à réveiller le temps reculé, jamais perdu, de l'âge de l'innocence.

La poésie de Liliana Cora Foşalău me fait vivre depuis des années (plus ou moins imaginaires) dans un pays de paix, où chaque village et rue possèdent ses « vignobles » que plus personne ne les remarque dans le train-train quotidien. Il faut avoir des yeux pour cela. Un pays comme une impasse de rêve, où les bruits de la guerre, la fureur du monde, les tracasseries des réfugiés ou d'autres sujets ardents des rubriques des journaux ne parviennent plus, s'estompent pour faire place au souvenir. La nuit, le soir (les moments favoris de la journée), me revient le parfum des crus, de mes terres d'enfance et d'adolescence énamourée, le rythme calme des après-midi et des dimanches, le « bruit » rassurant de l'automne qui s'installe à la place de l'été disloqué. Le soleil automnal qui fait mûrir les grappes de raisins est un leitmotiv des poèmes de Liliana Cora; lui, il fait « tambouriner » de ses rayons d'or les toits des villages et les pics des arbres défeuillés.

Le vin est le personnage central de ce recueil, puisqu'il a corps et âme et, grâce à lui, l'écrivaine propose un retour et un détour dans le pays de loin. Elle ne repousse pas ce voyage, au contraire, elle le pousse, indéfiniment, toujours plus loin. Elle n'a pas peur de retrouver des vérités enfouies, des rêves laissés sur le seuil de son pays natal, jamais oublié, perdu à jamais. Par chaque poème elle y revient, ce sont les poèmes qui le dévoilent: la nuit en rêve, le jour en songe; dans sa rue, dans sa maison où elle vivait heureuse avec sa famille et ses amis. C'est une autre forme de récupérer l'enfance et l'adolescence qui ont lui laissé des marques dont elle ne sait que faire… mais si, elle le sait maintenant: les métamorphoser en poèmes. C'est là qu'elle puise sa force et sa sensibilité. Quand on est au fond de sa bouteille vide, on y voit souvent le moyen de survivre dans le monde. C'est là la force cathartique de la poésie.

Il y a des poésies qui pincent parfois, car il y a des vers « incommodes » qui font ressortir du confort du souvenir et plonger dans l'immédiateté du quotidien. Tout d'abord Liliana Cora évoque le temps d'avant (le chronotope de la félicité), avant tout ça, avant ce qu'elle va raconter, c'était le bonheur, la vie sans s'expliquer. L'existence, suggère l'écrivaine, était telle qu'elle était, telle qu'elle avait toujours été et que l'auteure voulait qu'elle reste. Au temps du bonheur le sommeil est doux, paisible, « l'été attend », « l'amour est encore beau », « la vigne de chez nous est riche », « le village est de lumière », « le grain arrondi dans les coupes histoires coulera », on a « la foi qu'en nos êtres fragiles l'enfance et l'automne jamais ne

sauront mourir »; le bonheur, ça s'évite de réfléchir. C'est par la suite que l'on s'est mis à considérer ce qu'est le bonheur. À soupeser le pour et le contre. À esquiver, à opiner vaguement de la tête, même si on n'est pas d'accord. D'ailleurs tout l'âge mûr, *nolens volens*, s'y est mis. Les gens de nos côtés nous assurent tristement que le temps passe et que la vie ne peut plus aller complètement bien après tout qui nous est arrivé: « Où était l'été / quand est-ce qu'il s'était envolé ? / que les ans étaient jeunes …/ On n'aurait jamais pensé / à ramener la saison. […] Aujourd'hui seul y règne le silence. / Le village est un cerne / sur l'œil fermé de l'enfance / où mes grands-parents ont décidé / de se retirer. » (*Automne à souvenirs*, p.23)

Il y a un « avant » dans les poèmes de Liliana Cora, et un « plus tard », devenu parfois « aujourd'hui »; entre les deux, tout un monde à découvrir et à ressentir. Avant, l'enfant faisait les quatre cents coups avec ses copains ou bien l'adolescente vivait heureuse les premiers signes d'amour avec son amoureux dans leur coin de paradis. Et puis l'harmonie familiale s'est disloquée (par les morts successives des grands-parents et des connus de la famille qui ont choisi de « se reposer » un peu au-delà de la vie); en même temps que le village, son « petit pays », malmené par l'écoulement implacable du Temps. Plus tard, le moi intérieur fait revivre un monde à jamais perdu, mais ranimé par l'intermédiaire de ces vers. Les battements du cœur et les souffles coupés, les pensées profondes et les mélancolies dans les vignes, les veillées d'hiver et le vin parlant, les coings odorants / dorés et la refonte des temps, en un mot l'enfance avec son infinie douceur et ses douleurs qui ne nous quittent jamais. Le poème *Archéologie d'un instant* (p.42) est, à nos yeux, la synthèse du recueil, car il explique l'ambivalence du temps: celui meurtrier « qui pousse sur le village » et l'autre, de la ville qui « s'étale impassiblement ».

J'ose dire que le recueil de Liliana Cora dessine une aventure de l'imparfait[1]: par l'intermédiaire de ce temps verbal, la nostalgie des origines devient plus saisissable à l'intérieur de l'univers poétique. L'imparfait donne l'instruction temporelle du passé, mais aussi les instructions aspectuelles [+tension] et [-incidence]; en actualisant l'acte de commencer au passé, la poétesse le situe dans l'époque passée par rapport au temps de l'énonciation, un passé assumé, éloigné, renforcé par l'*ailleurs* et l'*autrefois*, dont l'utilisation fréquente parle de l'état nostalgique du moi poétique: « (…) qui pourrait me dire aujourd'hui / quel vin c'était ? […] Je ne sais plus si les nuages / étaient rouges ou violets, / mais dans les verres nous buvions / un couchant ensanglanté… » (*Ce vin rouge*, p.54); ou bien dans le poème *Le vignoble de l'enfance* (p.26): « (…) l'été des douceurs / qui changeait chaque baie en lueur / lorsqu'en l'attente des cueillettes / le monde se préparait pour la fête (…). » La nostalgie et le temps d'autrefois sont ressentis comme une douleur

[1] « L'imparfait n'envisage pas les limites du processus, auquel il n'assigne ni le commencement, ni fin. L'imparfait s'accorde ainsi avec l'expression de la durée, selon le sens du verbe, le processus n'est pas forcément long objectivement, mais il est perçu de l'intérieur dans son écoulement, dans la continuité de son déroulement, sans terme final marqué. » Riegel, Martin et alii, *Grammaire méthodique du français*, PUF, 1994.

qui se propage et qui arrive à se prolonger dans tous les tissus du corps humain. L'endroit de la douleur est difficile à repérer, mais pourtant la douleur existe: peut-être dans le cœur, dans l'âme ou dans la tête, car le mal du temps passé et du pays oublié, même récupéré par la mémoire, se répand de l'un à l'autre et du présent au futur.

L'incidence du mot *chemin* avec tous ses synonymes c'est un *topos* qui ouvre la voie d'accès à l'espace affectif, il sert d'illustration du chronotope de la route. Le voyage, autant intérieur qu'extérieur, représente le vecteur de la quête récupératrice et marque une ligne de liaison (possible parfois ou impossible dans la plupart des cas) entre l'espace de l'habitation actuelle (la ville impassible) et le village d'autrefois. C'est un aller-retour sans cesse, comme une *perpetuum mobile*; cette errance s'explique par le besoin de s'échapper au milieu citadin, car le désir de déambulation du moi lyrique parmi les souvenirs est moult exploité dans des vers comme: « Sur le chemin jonché d'épines et fleurs, / portant au cœur des lettres impériales, / on marche en vendangeant les grappes d'or (…). (*Lorsque le temps*, p.15); « (…) l'homme réjoui, / racheté un instant / sur les chemins de calvaire de la vie ! » (*Cantevino*, p.61); (…) raisins déjà partis sur la voie sanguine du moût (…). » (*L'Automne*, p.11) L'évocation de la maison familiale, de la famille et des ancêtres, situés tous sur le domaine presque mythique des vignobles, éveille un sentiment qui constitue le « catalyseur » du recueil; c'est un point de rencontre et de carrefour non seulement spatial, mais aussi temporel des âges du moi lyrique, appartenant maintenant aux horizons différents, à une autre catégorie sociale, et situé sur d'autres axes spatiaux de la vie. Chaque fois la rencontre, jamais fortuite, mais consciencieusement cherchée, est chargée d'une forte valeur émotionnelle.

Cette démarche est doublée par les dessins en arabesque qui accompagnent les titres; ils sont particularisés pour chaque poésie et sentiment y décrit. Ce sont des images configurant des lettres majuscules du premier vers et des contorsions de la vigne se regroupant parfois dans une cruche, et ce faisant, elles ouvrent la voie « immanquablement vouée au passé ». Images et vers, lettres et corps de lettre s'imbriquent heureusement sous le crayon de Daniela Salajan, l'illustrateur du recueil. Un bon illustrateur se reconnaît au nerf avec lequel il dessine des sentiments et des gestes; c'est ce que Mme Salajan fait.

C'est un axiome que la première des couvertures et ses couleurs choisies vont de pair avec les textes: le bordeaux du vin et l'or de la lumière du Soleil qui fait mûrir les raisins. Tout cela nous fait rêver, nous, les lecteurs, roumains ou français, car nous retrouvons le chemin vers « le vignoble resté dans un recoin de l'enfance » au bord du pays transylvain, ou bourguignon, ou angevin, ou bordelais… c'est une forme (parmi les milliers) de fêter la lecture.

Ramona MALIȚA
Université de l'Ouest Timisoara, Roumanie

Roxana-Ema Dreve, *J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*, Cluj-Napoca, Ed. Casa Cărţii de Ştiinţă, 2014, 288 p.

Le livre de Roxana-Ema Dreve, *J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance*, est à l'origine sa thèse de doctorat, dirigée par Mme Rodica Pop, professeur des universités, et soutenue à l'Université Babeş-Bolyai en 2012. L'auteure y met ensemble des œuvres littéraires ressortant des univers culturels différents, mais qui suscitent en égale mesure l'intérêt du public international et l'appréciation de la critique. Dans un ouvrage divisé en cinq chapitres, Dreve décortique le thème de l'enfance par l'intermédiaire de l'analyse fractale, sans oublier, pour autant, les instruments classiques spécifiques à l'analyse littéraire. Le but recherché est de vérifier si le modèle de structuration fractale ensemble avec le principe d'hétérogénéité réussiraient à donner un sens unitaire aux mondes romanesques des deux auteurs. La nouvelle grille de lecture proposée promet une analyse non seulement originale mais aussi consistante, enrichissant la bibliographie critique de spécialité.

Une préface élogieuse signée par Mme Rodica Pop ouvre le livre et met en exergue l'association inédite des écrivains choisis, aussi bien que la pertinence de l'appareil critique proposé par notre auteure. Ensuite, un avant-propos dont le but est d'éclaircir la signification de « l'analyse fractale » dominant le titre de l'œuvre ainsi que d'illustrer l'itinéraire analytique emprunté, invite ensuite à la lecture de son livre. Roxana-Ema Dreve décrit l'analyse fractale, popularisée grâce aux recherches d'Edward Lorens et de Benoît Mandelbrot, comme un mécanisme scientifique chaotique au cœur duquel se trouve le principe d'autosimilarité, traitant « du rapport entre l'enchaînement des séquences régulières et des modulations composites » (15). En remontant dans le temps, Jean-François Lyotard, Kenneth White, Katherine Hayles, Philip Kuberski sont les noms de quelques exégètes qui ont saisi le potentiel de la fractale dans le domaine littéraire et qui lui ont accordé une place centrale dans leurs études, en légitimant la pertinence de la problématique étudiée dans le livre de Dreve.

Le premier chapitre intitulé *Particularités fractales de l'enfance chez J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström* débouche sur l'intérêt croissant que l'enfant a suscité dans la société à travers les siècles. L'auteure s'arrête ensuite sur la littérature contemporaine peuplée par un grand nombre de figures d'enfants en transition vers l'âge adulte, et par la suite, situés dans l' « entre-deux ». Autour d'eux et des personnages avec lesquels ceux-ci entrent en contact, il se tisse, à l'image d'une toile d'araignée, un réseau de ramifications thématiques commun dont l'auteure se sert pour passer sous la loupe l'enfance et la filiation. Les voix auxquelles Roxana-Ema Dreve prête l'oreille ressortent des œuvres lecléziennes telles *Le chercheur d'or*, *Étoile errante*, *Poisson d'or*, ou bien tunströmiennes comme *L'Oratorio de Noël*, *Le buveur de lune*, ou *Le voleur de Bible*.

Dans le deuxième chapitre, *Correspondances homothétiques, affinités et analogies. Les figures d'enfants*, la lumière tombe sur les modulations discontinues observées par Dreve. Celles-ci font que le devenir des personnages-enfants ne soit jamais linéaire. Le passage à l'âge adulte ne se fait pas en douceur, mais tout au contraire, à travers des impasses et des hésitations du héros qui « revient sur soi ou se détache de l'héritage biologique ». (40) L'analyse des traits similaires conduit l'auteure à distinguer entre trois hypostases de l'enfant: l'orphelin, le camarade et le chercheur d'aventure qui font, tour à tour, l'objet de son étude.

Symétries et ruptures intergénérationnelles. Un problème de filiation(s) est le titre que le troisième chapitre porte. Roxana-Ema Dreve y approche trois thèmes récurrents correspondants aux attitudes que l'enfant peut manifester vis-à-vis de son parent: l'idéalisation, le refus et l'indifférence. L'enfant vit dans l'incertitude, il éprouve des sentiments contradictoires envers son propre père, qui est soit mort, soit physiquement absent, soit mis à l'écart. Les correspondances psychosomatiques entre enfants et parents font l'intérêt du chapitre dans la mesure où nous pouvons *y* entrevoir « un fondement identitaire pluriel » (82). La problématique de l'influence biographique y est abordée, étant fortement ressentie dans chaque roman du corpus. Les figures paternelles des auteurs s'y miroitent, à travers toute une série de personnages.

Dans le quatrième chapitre *Éléments stochastiques et seuils de l'enfance*, l'auteure soumet à l'analyse la composante stochastique de la fractale. L'unité de l'enfance est souvent mise en danger chez les deux écrivains, tandis que le passage à l'adolescence rend le héros plus fragile encore, car celui-là est constamment menacé par quelque danger. L'objectif de ce chapitre est de déterminer les circonstances qui ont conduit à l'inaccomplissement de l'enfant et d'observer les conséquences de ces phénomènes tels qu'ils sont ressentis au niveau psychosomatique. Pour mener à bon port sa démarche, l'auteure se sert des références autobiographiques particulièrement dans les séquences dédiées à la guerre, au deuil et au trauma, dont l'expérience entraîne la métamorphose spirituelle du personnage. Le trauma évoqué ici surgit souvent suite à un abus sexuel qui vide l'enfance de bonheur et de sens. Que l'agresseur soit un étranger ou bien le père, le viol heurte le corps aussi bien que l'esprit, étant quelques fois suivi par l'automutilation de la victime.

Le cinquième et dernier chapitre, *Configuration fractale de l'enfance,* s'ouvre sur l'observation de la « loi de pouvoir » (191) représentée par l'absence des parents ou des amis, loi qui gère le schéma actantiel des personnages. L'intérêt porte tout premièrement sur l'analyse de l'imitation et sur l'examen des reflets et des distorsions indiqués par l'acte mimétique. Les figures du double sont ensuite examinées, pour passer ultérieurement à la problématique de la substitution du personnage disparu. Dans ce chapitre, Dreve montre qu'à travers la mémoire, même la figure d'un père violent et hostile peut paradoxalement engendrer l'acte mimétique. La capacité du fils à refaire l'image de son parent *in absentia* le met dans

une double hypostase, de rejeton et de prédécesseur, d'objet et de sujet de mutation. Entraîné dans un mirage identitaire imminent, le personnage-enfant part toujours à la recherche d'un parent substitut.

Dans la conclusion, Roxana-Ema Dreve réitère l'objectif de son étude qui a été d'observer à travers une nouvelle grille de lecture s'arcboutant sur l'analyse fractale, quelques œuvres portant la signature des écrivains J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Si l'auteure n'a pas réussi à démontrer l'existence d'un « pivot axial incontestable » à partir duquel les ressemblances soient créées, ou bien à suivre « la permutation des aspects comportementaux » (249), parmi les réussites du livre que Dreve mentionne se trouve l'identification des « ensembles autosimilaires qui caractérisent la filiation » (248) aussi bien que l'établissement d'une « loi de pouvoir de l'enfance chez les écrivains étudiés » (249). Cependant, comme l'interprétation n'est qu'un voyage au pays du texte que chaque lecteur peut entreprendre, ce modèle d'analyse n'est qu'une variante possible parmi tant d'autres, comme l'auteure le suggère d'ailleurs.

À notre tour, nous concluons que, unique dans son genre, original par l'association de deux auteurs ressortis des cultures et des civilisations différentes, aussi bien que par l'utilisation des outils spécifiques à la géométrie fractale et à la théorie du chaos, ce livre s'est avéré une lecture transdisciplinaire sollicitant notre attention entière. Qui plus est, la bibliographie sélective à la fin du livre montre l'intérêt que l'auteure éprouve pour plusieurs domaines de recherches, fait qui situe son ouvrage à la confluence de ses multiples préoccupations. Décidément, *J.M.G. Le Clézio et Göran Tunström. Analyse fractale du thème de l'enfance* est un livre à ne pas omettre dans toute démarche analytique profonde de l'œuvre leclézienne et tunströmienne.

Alexandra DĂRĂU-ȘTEFAN
Université *Babeș-Bolyai*, Cluj-Napoca

Din nou despre „Pontem romanitatis servemus!" sau despre dorinţa de a crea o punte culturală romanică între limbi şi discipline: *Questiones Romanicae IV*, *Lucrările Colocviului Internaţional Comunicare şi cultură în Românìa europeană,* ediţia a IV-a, 2-3 octombrie 2015, 729 p, JatePress, Szeged, Editura Universităţii de Vest din Timişoara, 2016. ISSN – 2457 8436. ISSN-L-2457 8436.[2]

Volumul *Questiones Romanicae IV*, apărut în 2016 în condiţii grafice remarcabile, reuneşte, ca în fiecare an, cele mai relevante lucrări ale participanţilor la Colocviul Internaţional *Comunicare şi cultură în Românìa europeană*[3], grupate pe secţiunile tradiţionale: limba şi literatura latină, limba şi literatura română, limba şi literatura italiană, limba şi literatura franceză, limba şi literatura spaniolă, limba şi literatura portugheză, teatru şi muzică, istorie şi religie.

Prin tema generală a colocviului, ***Personalităţi, fenomene şi momente în evoluţia spaţiului romanic***, organizatorii au urmărit conservarea memoriei active şi a conştiinţei apartenenţei la romanitate. Articolele publicate analizează figuri şi personalităţi emblematice care, prin preocupările, activitatea şi opera lor, ştiinţifică, literară, culturală, au contribuit la îmbogăţirea patrimoniului spiritual al romanităţii.

Dintre figurile ilustre omagiate în acest volum se remarcă Dante, de la naşterea căruia s-au sărbătorit 750 de ani în 2015, Fernando Pessoa, de la a cărui moarte s-au împlinit 80 de ani, Cervantes, Vintilă Horia, Eugeniu Coşeriu, Gheorghe Ivănescu, Maria Iliescu şi, cum era de aşteptat, unul din ctitorii Facultăţii de Filologie timişorene, şi anume G.I. Tohăneanu, dat fiind că s-au împlinit 90 de ani de la naşterea Magistrului, după cum îl numesc *discipuli reverentissimi*.

În alocuţiunea rostită de Valy Ceia (prodecan al Facultăţii de Litere, Istorie şi Teologie) şi publicată în deschiderea volumului, este revelator şi esenţial nu doar pentru volumul de faţă, ci şi pentru fiecare ediţie a colocviului CICCRE, început din 2012, următorul fragment: „Privirea înspre trecut, dinamică, este parte intrinsecă a

[2] Recenzie publicată în *Philologica Banatica,* 2/2016, p. 117-122.

[3] Iniţiat în 2012 de un colectiv de cadre didactice de la Facultatea de Litere a Universităţii de Vest din Timişoara, CICCRE s-a materializat în fiecare an cu publicarea actelor, după o prealabilă selecţie realizată de un comitet ştiinţific internaţional. Enumerăm ediţiile şi volumele anterioare ale CICCRE, publicate după cum urmează:

1. *Quaestiones Romanicae*, Lucrările Colocviului Internaţional *Comunicare şi cultură în Românìa europeană*, (ediţia I, Timişoara, 15-16 iunie 2012), Jatepress – Szeged, 2012.

2. *Quaestiones Romanicae*, Lucrările Colocviului Internaţional *Comunicare şi cultură în Romania europeană* (ediţia a II-a, *Antichitate şi (post)modernitate: paradigme evolutive în Românìa*, Timişoara, 24-25 septembrie 2013), Jatepress, Szeged, 2013, vol. 1 şi 2.

3. *Quaestiones Romanicae*, Lucrările Colocviului Internaţional Comunicare şi cultură în Romania europeană (ediţia a III-a, *Românìa între interculturalitate şi identitate: spaţii romanice europene şi extraeuropene*, Facultatea Pedagogică „Juhasz Gyula", Szeged, 3-4 octombrie 2014), Jatepress, Szeged şi Editura Universităţii de Vest, Timişoara, 2015, vol. 1 şi 2.

privirii spre viitor; nu încremenirea într-o admiraţie convenţională a trecutului, ci activarea unui mecanism al revelării prin actualizare constituie fundamentul acestei ediţii a manifestării noastre. Gândind asupra temporalităţii, Ortega y Gasset reflectează că „a te eterniza înseamnă a-ţi aminti şi a prevedea". Colocviul internaţional „Comunicare şi cultură în Romania europeană" se întemeiază tocmai pe atare instanţe ale profilării elementelor devenirii noastre." (p. 9-10).

João-Bernardo Weinstein, ambasadorul Portugaliei la Bucureşti, remarca, pe bună dreptate, în alocuţiunea sa rostită în deschiderea colocviului: „O latinismo, o mundo românico, é nosso mundo.[...] Acredito que podemos, também nós, afirmar que o mundo que a cultura latina foi criando, talhando e formando ao longo dos séculos, também se tornou a Pátria comum a um grande número de povos que encontram na latinidade a sua identidade e personalidade." (p. 10)

Cele patru plenare sunt semnate de personalităţi remarcabile ale culturii române şi europene şi sporesc prestigiul ştiintific al volumului, conferindu-i o anvergură internaţională. Privită din perspectiva specialiştilor, fiecare plenară constituie un exerciţiu magistral de reexaminare a stării actuale a romanisticii şi de referire la diferite domenii conexe cu implicaţie directă: literatură (Iosif Cheie-Pantea, Universitatea de Vest din Timişoara, *Eminescu şi Cioran. Pozitivitatea negativului*; Giovanni Capecchi, Università per Stranieri di Perugia, *Storia letteraria del tronco parlante, dall'**Eneide** a **Pinocchio***); hermeneutică şi traducere literară (Dinu Flămând, scriitor şi traducător, *Pagini de estetică şi de autointerpretare: Fernando Pessoa, abstractorul*); istoria colonizării europene în America Latină (Petrea Lindenbauer, Universitatea din Viena, *Viziunea lumii în **Descripción breve de toda la tierra del Perú, Tucumán, Río de la Plata y Chile** a lui Reginaldo de Lizárraga (cca. 1600)*. Extrem de stimulatoare şi incitante, plenarele au deschis, cum era de aşteptat, orizonturi şi piste noi în cercetarea ştiinţifică a acestor zone ale romanităţii.

Valorificat în mod exemplar de Iolanda Vasile, organizatoarea secţiunii de portugheză, spaţiul lusitan a prins, în cadrul colocviului şi în publicaţia de faţă, un valoros contur internaţional şi a dat strălucire acestei manifestări ştiinţifice de excepţie. Organizarea unui colocviu de o asemenea anvergură la Timişoara a implicat nu doar stabilirea unui cadru internaţional în vederea accesului la cercetare şi la rezultatele cercetării recente, ci şi de întâlniri şi legături profesionale fructuoase între profesori, cercetători şi specialişti în domeniul didacticii limbilor romanice şi a celorlalte discipline incluse în colocviu, lansări şi difuzare de carte, interviuri şi conferinţe ale scriitorilor invitaţi, implicarea unor edituri prestigioase etc.

Cele opt secţiuni ale volumului conturează, aşadar, linii de forţă ale romanisticii din care iradiază informaţii ştiinţifice, analize pertinente, perspectiva interdisciplinară. Secţiunea de latină are ca ax tematic „*In memoriam* G.I. Tohăneanu (1925-2008)", din care spicuim doar câteva titluri: *G. I. Tohăneanu, personalitate a filologiei clasice şi româneşti* (Valy Ceia), *Reactualizarea unor derivate inedite în*

traducerea Eneidei (Gabriela Radu), *Elemente de cromatică vergiliană în traducerea lui G.I. Tohneanu* (Maria Subi), *O carte reprezentativă a lui G. I. Tohăneanu: Cuvinte româneşti* (Dumitru Vlăduţ).

La secţiunea de limba şi literatura română se remarcă articolul despre contribuţia marilor lingvişti români în domeniul teoretic al lingvisticii generale şi romanice (Ileana Oancea, Nadia Obrocea*, Eugeniu Coşeriu şi Gheorghe Ivănescu. Mari concepte ale lingvisticii*), apoi cel al Karlei Lupşan, *Marea doamnă a lingvisticii romanice – Profesor onorar dr. dr.h.c. mult. Maria Iliescu*, în care, după reperele biografice, sunt trecute în revistă dimensiunile definitorii ale personalităţii celebrei romaniste, autoare de lucrări fundamentale, creatoare de concepte şi profesor model.

Mirela-Ioana Borchin analizează „fenomenul recunoaşterii lui Eugen Dorcescu într-o cultură de prestigiul şi amploarea celei hispanice, exprimate în cea mai vorbită limbă romanică de pe glob", care „onorează nu doar scriitorul în cauză, ci, deopotrivă, literatura română" (*Receptarea poetului Eugen Dorcescu în spaţiul hispanic*, p. 157-164). Un articol foarte interesant este şi cel al Gabrielei Glăvan, *În mintea copiilor. Asimilări ale infantilului în imaginarul avangardelor istorice*, în care sunt conectate formele literare ale avangardei cu literatura pentru copii (p.174-178).

Din zona etimologiei, un studiu remarcabil care vine să completeze spaţiul romanic este cel semnat de Gabriel Bărdăşan, *Moştenit sau împrumutat? Despre originea unor termeni istroromâni*, p. 142-156 şi însoţit de o vastă bibliografie.

Din secţiunea de limbă şi literatură franceză distingem interesul autoarelor faţă de o personalitate proeminentă care a fondat Catedra de franceză şi de limbi romanice a Universităţii de Vest din Timişoara, şi anume Eugen Tănase, profesor universitar, traducător, scriitor, cercetător în domeniul limbii, civilizaţiei franceze şi al relaţiilor dintre acestea şi celelalte limbi romanice (Eugenia Arjoca-Ieremia, *Tradition et innovation dans l'étude des modalités en linguistique romane: l'**Essai sur la valeur et les emplois du subjonctif en français**, du professeur Eugène Tănase;* Cristina Tănase, Eugenia Tănase*, Une dette envers la France, remboursée durant toute une vie: le professeur Eugen Tănase*).

La secţiunea de spaniolă a fost receptat cu mult interes articolul Patriciei Lucas, *El lenguaje engañoso del vizcaíno: tópico y ficción en el entremés de Cervantes,* în care este analizat potenţialul umoristic al personajului care se înscrie în tradiţia dramatică a Secolului de Aur spaniol, personaj prototipic întâlnit atât în teatrul din această perioadă, mai exact în celebrele „entremeses" ale lui Cervantes, cât şi în *Don Quijote*.

În 2015 s-au împlinit o sută de ani de la naşterea lui Vintilă Horia, intelectual român de marcă al cărui exil spaniol îl plasează într-un context universal nu îndeajuns cunoscut prin intermediul istoriilor literare din România şi de care Sanda Moraru, autoarea articolului *La presencia de Vintilă Horia en el periódico rumano „Carpaţii" de Madrid*, se apropie cu o privire atentă pentru a pune în valoare contribuţia publicistică a scriitorului.

Leo Spitzer, marele romanist şi hispanist austriac, este evocat de Adolfo Rodríguez Posada în articolul său extrem de interesant *Albores del pictorialismo y la écfrasis en dos estudios hispánicos de Leo Spitzer* (482-492).

Benito Pérez Galdós, scriitor tradus în foarte multe limbi, a fost adesea comparat cu Balzac, Dickens sau Dostoiewski, contemporanii săi. Este unul din motivele pentru care Lavinia Similaru îşi propune să fructifice în acest volum o temă ca *La belleza en **Marianela** de Benito Perez Galdós* (p. 493-503). Iar Fernando Pessoa este prezent şi în preocupările Sorinei Dora Simion (*La figura de Fernando Pessoa en la narrativa de Enrique Villa-Matas*), care analizează legăturile dintre proza lui Villa-Matas şi figura celebrului poet lusitan.

Nu puteau lipsi din acest volum însemnări despre romaniştii români şi direcţiile de cercetare pe care aceştia le-au jalonat în filologia romanică: Eugeniu Coşeriu, Gheorghe Ivănescu, Iorgu Iordan, Alexandru Niculescu, Maria Iliescu, Marius Sala, Sanda Reinheimer Râpeanu, Ileana Oancea, Dan Munteanu Colán, Eugen Munteanu, Coman Lupu etc., despre care se vorbeşte în ultimul articol al secţiunii.

După cum precizam la început, teatrul şi muzica, precum istoria şi religia formează ultimele două secţiuni ale volumului Quaestiones Romanicae, în care sunt consemnate, evocate sau analizate exemplare contribuţii ale unor personalităţi din spaţiul romanic, dintre care unele au făcut pionierat prin profesiile şi creaţiile lor (Flavius Aetius, George Bariţ, Nicolae Steinhardt, Gheorghe Novacovici, Octavian Răuţ) ori s-au constituit în comunităţi, grupuri, forumuri, asociaţii (precum *Uniunea Patrioţilor*) prin intermediul cărora au întregit substanţa şi valoarea identitară şi culturală a termenului *Romània*, utilizat astăzi în toate limbile romanice.

Rotunjesc structura acestui volum patru recenzii care fac cunoscute publicului interesat patru lucrări, publicate la edituri consacrate din ţară şi din străinătate, care reunesc studii şi articole referitoare la literatură şi limbă literară, lingvistică, gramatică, lexicografie, lexic (p. 721-729).

Quaestiones Romanicae, rodul străduinţei pasionate a unui colectiv de cadre didactice de la Facultatea de Litere, Istorie şi Teologie a Universităţii de Vest împreună cu colaboratori importanţi, a căror prezenţă s-a resimţit din plin, într-o formă sau alta, în toate cele şase ediţii, de la organizare până la publicarea fiecărui volum, este dovada vie că există continuitate şi interes pentru romanistică la Timişoara, filologia timişoreană coagulând astfel un interes românesc şi internaţional în acest domeniu extrem de important de cercetare.

Luminiţa VLEJA
Universitatea de Vest din Timişoara

Volum apărut cu sprijinul:

arheovest

LIT

FACULTATEA
DE LITERE, ISTORIE
ȘI TEOLOGIE

60
1956-2016

EMBAIXADA DE PORTUGAL
BUCARESTE

INSTITUTO
CAMÕES
PORTUGAL
MINISTÉRIO DOS NEGÓCIOS ESTRANGEIROS

EMBAJADA
DE ESPAÑA
EN BUCAREST

cooperación
española

PONTEM ROMANITATIS SERVEMUS!
SRT
Centrul de Studii Romanice din Timişoara

SINDICATUL UNIVERSITAS TIMISIENSIS
UNIVERSITATEA DE VEST DIN TIMIȘOARA
AFILIAT LA F.N.S. ALMA MATER

Magnoli
Arte
LOGO DI: Mº ANGELO GRILLI